



مجلة النقد الأدبي

# فصول

## مشكلات التراث

• أكتوبر 1980

• العدد الأول

• المجلد الأول







الهيئة المصرية العامة للكتاب  
مركز تحقيق التراث

# المكتبة التراثية

## صدر حديثاً

تحقيق: د. محمد سليم سالم

تلخيص الجدل لابن رشد

الخطط التوفيقية لعلی باشا مبارك  
(الجزء الأول - طبعة معادة)

القاموس المحيط للفيروز ابادی  
(المجلد ١، ٢، ٣)

تحقيق: محمد علي قرنته

نشر الدر للأخ  
الجزء الأول

## بحث الصبح

تحقيق: د. حسين نصار

ديوان ابن الرومي

(الجزء السادس)

تحقيق: د. محمد كمال معفر

مدارج السالكين لابن قيم الجوزية

(الجزء الأول)

## يصدر قريباً

إعداد: د. أحمد عبد المجيد صديري

الحقيقة والمجاز في الرحلة إلى بلاد الشام

ومصر والحجاز لعبد الغنى النابلسي

تحقيق: د. عبد العزيز الدويقي

الوسيلة الأدبية لحسين المرصفي

تحقيق: د. محمد محمد أمين

تذكرة النبيه لابن حبيب

(الجزء الثاني)

بمكتبات الهيئة بالقاهرة وفروعها بالمحافظات



# فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الأول  
العدد الأول

١

أكتوبر ١٩٨٠

# فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة

صلاح عبد الصبور

مستشار التحرير

د. زكي نجيب محمود  
د. سهير القلماوى  
د. شوقي ضيف  
د. عبد الحميد يونس  
د. عبد القادر القط  
د. مجدى وهبه  
د. مصطفى سويف  
نجيب محفوظ  
يحيى حقي

رئيس التحرير

د. عز الدين اسماعيل  
نائب رئيس التحرير  
د. صلاح فضل  
د. جابر عصفور  
مكتبة التحرير:  
إعتدال عثمان  
مكتبة التحرير التنفيذية:  
محمد أبو دومة  
الإشراف الفنى:  
سعيد المسيرى



## ● الاشتراكات

الاشتراكات من الداخل :

عن ستة ( أربعة أعداد ) ٢٠٠ قرشا على أن ترسل  
الاشتراكات بحواله بريدية حكومية

الاشتراكات من الخارج :

عن ستة ( أربعة أعداد ) ١٤ دولارا او ما يعادلها متضمنة  
مصاريف البريد

● ترسل الاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورليس النيل - بولاق - القاهرة - ج ٢٠٠٠

للتيلون للجله : ٩٧٦٦٤٩

● الإعلانات :

يتلقى عليها مع اعادة المجلة

## ● الأسعار في البلاد العربية

الكويت	٥٠٠ - فلس	السعودية	٨ ريال
الخليج العربى	١٠ ريال قطرى	السودان	١ جنيه
البحرين	١ دينار	تونس	١ دينار
العراق	٧٥٠ فلس	الجزائر	١٠ دينار
سوريا	٨ ليرة	المغرب	١٠ درهم
لبنان	٨ ليرة	اليمن	١٠ ريال
الأردن	٥٠٠ - فلس	ليبيا	٧٥٠ - فلس

صفحة  
٤  
٥

هذه المجلة  
هذا العدد

● مدخل :

- ٩ د . شوقي ضيف
- ١٩ د . زكي نجيب محمود
- ٢٥ د . فؤاد زكريا
- ٣٦
- وحدة التراث
- قيمة من التراث تستحق المقاد.
- الأصالة والمعاصرة : رأى جديد في مشكلة قديمة

● ندوة العدد ( موقفنا من التراث )

● قضايا نقدية :

- ٤٩ د . شكرى عياد
- ٥٩ د . ابراهيم عبد الرحمن
- ٧٤ د . جابر عصفور
- مفهوم الأسلوب
- بني التراث النقدي ومحاولات التجديد
- الأصول التراثية
- في نقد الشعر عند المقاد
- تعارضات الحدأة

● جوانب من التراث :

- ٨٧ د . تمام حسان
- ١٠٦ د . عاطف جودة نصر
- ١٢١ د . حسين حنفى
- ١٣٩ د . علي الشكرافى
- ١٥٦ د . عز الدين فودة
- ١٦٦ د . عز الدين اسماعيل
- ١٩٢ د . سيزا فليم
- ٢٠٣ د . علي عيسى زايد
- اثر التراث النقوى العربى
- تراث الأدب الصوفى
- تراثنا الفلسفى
- التراث التاريخى
- تراث التراث السياسى
- ( فى وسائل لخوان الصلة )

● توظيف التراث :

- ١٦٦ د . عز الدين اسماعيل
- ١٩٢ د . سيزا فليم
- ٢٠٣ د . علي عيسى زايد
- توظيف التراث فى الشعر
- البيئات التراثية
- توظيف التراث العربى فى شعرنا المعاصر

● الواقع الأدبى :

- ٢٢٢ د . صلاح فضل
- ٢٣٤ عرض د . عبد المنعم تليمة
- ٢٤١ عرض - نصر حامد دنفق
- ٢٥٠ أ - عرض نقدي : فؤاد كابل
- ب - ملاحظات منهجية :
- ٢٦١ قصاصات عبث الله
- تجربة نقدية - إتيان الدلالة فى شعر أمل دنقل
- التراث والتجديد - تأليف د . حسن حنفى
- الثابت والتحول تأليف أدونيس
- زكى نجيب محمود وتجديد الفكر العربى

- ٢٦٧ د . عات قديم
- ٢٨٢ عرض : محمد أبو دومة
- ٢٨٧ د . دامتون كاوال
- ٢٩٢ د . حنق وصلى
- ٢٩٧ عرض : ثناء أيس الموجود
- ٣٠١
- ليست الأعمال بالنيات
- فى مجال شعر الفكر لخصرى الحديث
- تواتر الإسلام
- الدوريات الانجليزية
- الدوريات الفرنسية
- الرسائل الجامعية
- ببليوجرافيا الكتب

● راحلن كريماني :

- ٣٠٤ د . محمود على مكى
- ٣٠٧ د . اعتدال عثمان
- ٣٢٢
- آخر ما كتبه الدكتور الأهماني
- عبد العزيز الأهماني والتراث
- الدكتور النوبى ناقدًا ومعلمًا



# هذه المجلة



● ● أخيراً تصدر هذه المجلة ، بعد أن ظلت ودحاً من الزمن فكرة تجول في أذهاننا ، وأملنا  
يرادو أحلامنا .

أخيراً ، ونحن في مستهل العقد التاسع من هذا القرن ، تصدر هذه المجلة الفصلية المتخصصة  
في حقل النقد الأدبي ، استجابة طبيعية وضرورية لحاجة يلح الواقع في طلبها ، بعد أن جاوز الوعي  
فيه كل الفروح المشوائية في حقل الثقافة الأدبية ، وكل جهد أو اجتهد شخصي ما يلبث أن  
يذهب بدناً .



لم يعد هذا الواقع يقنع بأن تكون المجلة « كشكولاً » ينتظم طروحا شتى من المعارف  
المختلفة ، تتباعد في الموضوع بقدر ما تتفاوت في المنحى الفكري فضلاً عن المستوى العلمي .  
ولم يعد يلائم هذا الواقع أو يصلح له تكرار الأنماط الفكرية المألوفة ودوبانها في حلقة  
مفرغة ، فهنا الفراغ قاتل ، ولا بد من حركة جديدة تملأ هذا الفراغ ، ولكن بوعي جديد .

بناء المثقف العربي المعاصر ، الذي تنصهر في كيانه الأبعاد  
التراثية وأبعاد المعاصرة على نحو منفرد .

وهمان لتحقيق أكبر قدر من الفاعلية لهذه المجلة ،  
رأينا - ورأى معنا معظم الذين استفتيناهم - أن يختص كل  
عدد بدراسة موضوع واحد ، يتناوله الباحثون من جوانبه  
المختلفة ، تحقيقاً لتكامل الفكر ، واستنباطاً - قدر الطاقة ..  
لجانب محدد من جوانب المعرفة ، وتوصيلاً له ، وتعمقاً  
فيه . أضف إلى هذا حرصنا على تحقيق التوازن - فيما نعرض  
له بالدراسة - بين الجانبين النظري والتطبيقي ، حتى تتحقق  
الفائدة المرجوة .

وفضلاً عن الدراسة المتصلة بموضوع واحد في كل  
عدد فردنا حيزاً لا بأس به لملاحقة « الواقع الأدبي » في أبواب  
مختلفة ، حتى يتحسس القارئ نبض هذا الواقع .

ونعود فنقول : أننا نقدم اليوم إلى القارئ العربي  
بتجربة - نتحنها بقدر ما نتحن أنفسنا - ونطلق فيها بدافع  
من الشموخ بالمسؤولية ، وأى تقصير فيها إنما هو - قبل  
كل شيء - قصور منا ، لعلنا من خلالها ، وبعون من القراء  
الواعين أنفسهم ، نستطيع أن نصلح من أنفسنا ، وأن نسد  
مسارها .

من أجل هذا تصدر هذه المجلة المتخصصة في حقل النقد  
الأدبي لكي تسهم بصورة إيجابية في التنوير الذي يتطلبه الواقع  
الثقافي ويفرغه . وبمد ذلك - أو قبله - تظل هذه المجلة ،  
بالإضافة إلى تخصصها المحدد ، ذات طبيعة نقدية في منحائها  
الفكري العام ، فهي لا تعرف المسلمات في أي لون من ألوان  
الثقافة ، بل تفتح الباب لإعادة النظر في كل ما يستحق أن  
يعاد النظر فيه . وهي - بالإضافة إلى هذا - تؤمن بالمنهج  
العلمي ، وتسمى - قدر الطاقة - إلى تحقيقه ، حتى في مجال  
الدراسة الأدبية . وهي - لذلك - لا تحصر نفسها في اتجاه  
واحد بعينه من اتجاهات ، أو في منهج أو اتجاه فكري  
بذاته ، بل تفتح الباب لكل دراسة وكل فكر يلتزم بالجدية  
والموضوعية .

وجين تصدر هذه المجلة فأننا نصدرها ميراثين من  
مركبتين أساسيتين ، تراسى لنا أنهما ظلا يؤثران سلبياً على  
الحركة الأدبية والثقافية بعماء في وطننا العربي ، أولهما  
نظرة التقديس للتراث ، وثانيهما شعور الاستغناء أمام  
الثقافة الغربية . لقد صار في مقدورنا أن نحصد موقفتنا  
تجديداً دقيقاً من التراث ومن الثقافات الوافدة على السواء ،  
وأن نفكر جدياً في تأصيل ثقافتنا القومية المتميزة ، وفي

رئيس التحرير

# هذا العدد



● ● كان لابد لتأصيل الفكر النقدي من تحليل الجذور الأساسية له ، فأصبح البدء بمشكلات التراث ضرورة تفرضها طبيعة البحث ، ولم نستطع أن تقتصر على التراث الأدبي والنقدي لتشابك الجذور وتراسل المعطيات ، فعدت وحدة التراث هي المقولة الأولى التي يكشف أبعادها الدكتور شوقي خفيف في الجزء الأول الذي يعد بمثابة المدخل للعدد ، وتبلورت لديه هذه الوحدة في مجموعة من الزوايا المتكاملة ، أولها التراث الديني ويقع في قلبه النص القرآني الكريم وما دار حوله من تفسير وحديث وعقائد فقهية تغطي مساحة العالم الإسلامي كله ، وثانيها وحدة التراث النحوي واللغوي والبلاغي من مادة ورجال ، وثالثها وحدة التراث المتصل بعلوم الأوائل كالفلسفة والطب والطبيعة والكيمياء والرياضة مما اعتمد في بدايته على الترجمة واتفق في المصطلح وكون سلسلة متصلة الحلقات ورابعها الوحدة المتمثلة في الأدب شعراً ونثراً ، وأخيراً كتب التراجم التي أروحت للعالم الإسلامي بأسره ، وإذا كان لدينا هذا الكم الهائل من التراث فإن موقفنا النقدي منه لابد أن يعتمد على اصطفاؤه ما فيه من قيم محورية تستحق البقاء .

يرى الدكتور زكي نجيب محمود أن استعارة قيمة قديمة لاستخدامها اليوم يتوقف على المجال الذي ندير عليه تلك القيمة بطريقة حرة مبدعة ، وقد اختار قيمة متصلة بمنهج الإدراك لدى الأقدمين ، وهو لا يصمد من الجزئي إلى الكلي ، بل يهبط من المبدأ الكلي إلى الجزئيات الماثلة في السلوك والخلق والفكر على السواء ، وقد ساق فيلسوفنا الكبير أمثلة على هذه الحقيقة من مختلف مجالات التفكير في العلم واللغة والتشريع والأدب والفن ، فبها جميعاً يلعب العقل العربي بالبدء العام ثم يتدرج منه في مجال التطبيق إلى التفصيلات الجزئية ، ويرى أن ثقافتنا العربية محورها « المبادئ » ، الأشياء ، وعندها « الأخلاق » لا « الجبال » ، ويستثنى من هذا المنهج السبيل العلمية التي تمنح من التفصيلات إلى الكليات ، وليست الحياة في تقديره علماً صرفاً ، لأن الواقع الملموس هو جزء من واقع أشمل يضم غير الملموس ، فلنطبق المنهج العلمي على مياله ولنغد من تلك القيمة الفكرية المتجهة إلى الكليات والمبادئ ، شريطة أن يكون من حقنا التعديل في كل ما ورثناه من هذه المبادئ كلما اقتضت الضرورة ذلك .

## ● هذا العدد

لم تستطع في الماضي أن تصنع من مبادئها الجزئية بناء كلياً متناسكاً ، ويتنقل الباحث إلى الساحة العربية فيرصد محاولات رائدتين في هذا المجال لتجديد البحث البلاغي ، هما محاولة الأستاذ أمين الحولي ومحاولة الأستاذ أحمد الشايب . وقد استطاع أن يضع يده على الجوانب الإيجابية في كل منها ، وأن يوضح الفجوات التي تغفلت بنسائهما المنهجية أيضاً ، وينتهي الدكتور شكرى عياد إلى تأكيد وجوب الربط بين الدراسة العلمية للأسلوب ومناهج البحث اللغوي ، هذا الربط الذي أتاح للدراسات العربية أن تقطع شوطاً بعيداً في تأصيل علم الأسلوب ليكون بديلاً عن البلاغة القديمة .

أما الدكتور إبراهيم عبد الرحمن فيطرح في بحثه عن الأصول التراثية في نقد الشعر عند العقاد جملة تساؤلات عن نظرية العقاد في الشعر ، وهل وجدت مثل هذه النظرية وما هي عناصرها ومناهجها الأساسية . ويقدم مجموعة من الملاحظات العامة التي تتصل بنتائج النقد في جانبية النظرية والتطبيقي ، والملاحظات التاريخية والشخصية التي حدث به ، ويرى الباحث أن هناك محورين أساسيين دار حولهما العقاد في كل ما تعرض له من قضايا الشعر : هما العاطفة أو الوجدان والصدق ، وأن هذين المحورين يمكن لوجاعهما بسهولة إلى مصادرها في تراث النقد العربي القديم عند الجاحظ وابن قتيبة وابن رشيق . وعن هذين المحورين تفتت في نقد العقاد قضايا كثيرة ، يحلل الباحث منها قضية الوحدة العضوية للنقيدة ، ويرى أن نقد العقاد لشعوى الذي طرح من خلاله مفهوم الوحدة العضوية كان أكثر اعتماداً على الثقة العربية القديم ، لأن هذه الوحدة كانت تمنى لديه وحدة أوضاع والأغراض أكثر ما تمنى البناء العضوي الحقيقي في التصور الإرسلي والنقد الغربي ، ثم ينتهي الباحث إلى أن العقاد في نقده كان امتداداً مستطوراً لدراسة الأبيات النقدية التي بدأت بالمصرفي ، وأنه استطاع بقدرة الخاصة على التمثل والهضم أن يمزج مزجاً متقناً بين الرافد التراثي وما ياتلف معه من الثقافة الغربية .

ويتوغل الدكتور جابر عصفور في تتبع تناقضات الحدائق في لغزتيه الباني والثالث الهجريين ، يطرش اشتدعية شعر المحدثين حينئذ ، بما تتضمنه من تناقض مع القديم ومع الحاضر الذي مازال ثابتاً على القديم ، فالشاعر للحدث هو الذي يبدع في حاضره ويرتبط بالجانب المتقدم من ماضيه ، في مقابل الشاعر الذي يرتبط بالجانب لتأخر منه ، ومن ثم يدخل شعاع الحدث في مجموعة من التناقضات التي تصطبغ بالأوراق السائدة والأظنية الفكرية والمؤسسات الاجتماعية والنقاد الذين يدركون الحاضر بطريقة مختلفة ، مما يحدث صدمة الحدائق لدى متلقيه ، ويتوقف الباحث عند بشار وصالح بن عبد القدوس وأبي نواس وأبي تمام ليقدم شواهد من تجربة كل منهم في تجليات الحدائق عنده ويعبرهم بذلك وينتائج على المستويات الفنية والاجتماعية في يستعرض موقف المحدثين والمقلدين محدداً العوامل التي أثرت في كل فريق ، لا سيما يتصل بالشعر أو اللغة فحسب ، بل فيما يتعكس من خلال هذين المؤلفين على مستويات الحياة المختلفة ، بحيث تتواءم هذه التناقضات في دلالاتها مع ما توله عن تجربة الشعراء المحدثين ، ثم يرصد التداخل بين المستوى للفكرى والإبداعي وكيف أدى إلى تأسيس نقد حديث في مقابل النقد النقلي القديم وإخذت القيمة المعرفية للشعر تفرس نفسها فتفتقر جودة للشعر ما يثير من لثة عقاية وغشوش مما .

ويحمد الدكتور فؤاد زكريا في مقاله عن الأصالة والمعاصرة الأطوار الذي ينبغي أن يحكم علاقتهما بالتراث ، يرى أن طرح مشكلة القديم والجديد قد خضعت للابسات عديدة خلال القرن الماضي ، وانتهت في التقديرين الآخرين إلى صيغة « للأصالة والمعاصرة » التي روج لها جاك برك ، وتلاميذه من العرب ، ويحلل دلالة هذه الصيغة فيأخذ عليها ثلاثة عيوب أساسية : أولها تصور أن هناك تناقضاً بين اللغتين ، وثانيها افتراض أن علينا أن نختار بينهما كيميالين أو لنجا في أحسن تقدير إلى عملية تلقين بينهما ، وثالثها أنها تمر عن حواله في حاضر مجتمعا . ثم يعنى في تحليل معنى للأصالة على اعتبار أنها هي الشيء المائل الذي تمتد خيطه إلى الماضي ، ومن ثم يصبح الأصل هو المعاصر الذي يتميز بمقت جنوره التاريخية ، ومن ناحية أخرى تمنى للصدق مع النفس والتعبير الحقيقي عن الذات وهذا هو لب المعاصرة ، فيلتقي في معنى الأصالة الابتكار والإبداع ، إلى جانب حكمة الماضي وخبرة التراث .

وتأتي نقوة العدد بعد هذا المدخل لتستقطب القيوط الفلسفية العلمة وتلقى شواهد متعددة الألوان والأصوات على قطاعات التراث المختلفة ، مما يؤذن بانتقال الإيقاع في العدد إلى البحوث المتخصصة التي تتركز في مجموعة من الحقول التجانية ، يتصدرها حقن النقد الأدبي - من الوجهة النظرية - تتلوها تنويعات التراث المختلفة ، وتختتم جملة من الدراسات النقدية التحقيقية المتصلة بتوليف التراث في الأجناس الأدبية المختلفة .

فيحلل الدكتور شكرى عياد مفهوم الأسلوب في التراث العربي في مراحل مختلفة ، خاصة لدى بعض المتأخرين مثل حازم القرطاجني وابن خلدون ، ويعقد مؤازرة بين مفهوم الأسلوب كما تمثل في الدراسات العربية وكما تمثل في الثقافات الأوروبية القديمة ينتهي إلى تحقق المشابهة بين ما سمي بالبلاغة هنا وهناك ، ثم يتابع تطور الحركة النقدية الغربية باعتماد الرومانسيين للنصير الذاتي والتجربة الشخصية والشكل العضوي والاعكاس ذلك على تصورهم للأسلوب بشكل انطباعي يبعد عن الانضباط والموضوعية ما أدى إلى رد فعل حديث هو محاولة تأسيس الأسلوب على مناهج علم اللغة لكي يصبح بديلاً عن البلاغة القديمة التي

المصوفي وشعر الطبيعة ، ملاحظا التشابه بين موقف الرومانسيين الوجداني من الطبيعة وموقف المتصوفة المقيم بالرموز والشفرات مما يرى الوعى الانساني بالكون والحياة ، وأخيرا يتحدث الباحث عن الجبريات الصوفية وما ترمي اليه من حالات الوجد وبين منهجهم في الاستفادة من لغة شعر الجبريات في تطوير مصطلحهم الرمزي المنصب .

فاذا جاء دور الحديث عن التراث الفلسفي اقام الدكتور حسن حنفي تصويره له على محورين متوازيين : احدهما يحدد العناصر الإيجابية التي توقفت ولم يقدر لها النماء في هذا التراث ، والآخر يشير الى للسلبيات التي استمرت فيه وعاقبت تطوره ، فيعرف أولا تراثا الفلسفي بأنه مجموع ما وصل اليها من نظريات في المنطق والطبيعات واللاهيات ، ويصفه بقابلية التأويل وضرورة الارتكاز على اللحظة التاريخية المحددة طبقا لمشروع كل جيل ، ثم يرصد جملة العناصر المتوقفة فيه ، ومن أهمها تطوير الفكر الدليلى واحتواء المحاورات المجاورة ومواكبة حركة الترجمة لبركان الفقد والتلخيص والتأليف ، وابداع لغة جديدة تحمل حملا للمعطيات ، ولمو العلم الطبيعي بفرعه المختلفة ، وسياغة النظرة الكلية للمساهلة التي تتوخد بها الحكمة والفريضة وتتحل في شمولها مشاكل الالهيات والكونيات ، اما السلبيات التراثية التي هازلت تجتم في تقدير الباحث على اقلها الفكرى فيصد منها غلبة المنطق الصورى والنزعة التبريرية والمعرفة الانشائية التي تعتمد على الفيز ، والترتيب المتدرج للكائنات والظواهر وخضوعها لسيطرة الفروقات الكونية والفجائية في النظرية ، وأخيرا غيبة الانسان وستوط التاريخ .

ويقدم الدكتور عز الدين فؤاد تاضيلاً للتراث السياسى في رسائل اخوان الصفا ، وهو تاضيل ينظر الى هذه الرسائل باعتبارها واحدة من أهم وثائق التراث الاسلامى ، وذلك بما تحمله من صياغة توفيقية بين تجليات معتقدة وروافد مختلفة ، تهدف الى ربط السياسة بالدين ، لإقامة ما يسمى دولة الخير ، ومن هذه الزاوية في النظر يبدأ المقال بالمصادر الفكرية للرسائل ، ليكشف عن المعزى الذى يصلح ما بينها ، ثم يحدد اهدافها السياسية المرتبطة بالواقع التاريخي والاجتماعي من خلال فرضيات فلسفية معقنة تقوم على اساسها دولة أهل الخير .

وفي ختام هذه الكتلة التراثية يقدم تلة الدكتور عفت البشيرقوى بمسوره لمشكلة التراث التاريخي ، فيحلل المعاني المخفية لكلمة تراث ليستعقب منحصرا للبعد الزمني وفكرة الانتماء القومي ووحدة الجاهلية وضرورة استلهاام التراث من اجل التمسك به نحو اتفاق الإبداع ، ويضفة إليها ما يقال من أن التاريخ يعيد نفسه ، مؤكدا أننا عندما نهض عن القاتلون الكل الذى نفسر به الاجازات الماضية فالحسب ، فإذلة مصفاة المستقبل .

وفي القسم الثالث من العدد المتصل بمجالات التراث المختلفة يقدم الدكتور تمام حسان رؤية نقدية شاملة للتراث العربى في علوم اللغة واصولها الدينية والقومية والاجتماعية ، فيتحدث عن النحو وفكرة الوضع والقاعدة فيه وعن اقياس وأركانه ، ويسجل ملاحظة تردت في مقال الدكتور زكى نجيب محمود حين قرر أن أصل الوضع والقاعدة تجريدات عليا تشتمل فيها فلسفة النحو ، وفي هذا الصدد أشار الباحث الى النقد الذى طاله وجهه المشتغلون بعلم اللغة الحديث - وهو منهم - الى النحاة العرب لإصطناعهم هذه التجريدات واعتمادهم على المياريه العقلية في تناول نشاط ينفي أن يرصد بالنتهج الوصفى ، ولكنه هنا يجرى لونا بين رد الاعتبار لهؤلاء النحاة في ضوء تطورات علم اللغة الحديث الذى يعل مؤخرا من خسان النظرة العقلية فيما نادى به تشومسكى صاحب المذهب التحويل من الاعتماد على الأبنية العميقة التى تستنبط عنها بليات سطحية مفتعدة ، كما يدلع الباحث شبهة بعض المستعربين في رد الأفكار النحوية الى المنطق الصورى الأرسطى وأوضح أن تفكير النحاة العرب يستمد غل المنطق المادى ولقد الفكر للواقع .

ثم انتقل الباحث الى الحديث عن فقه اللغة عند العرب منتبيا الى المآجى باعتبارها تمثل اكبر جهد بذله العرب فى حقل فقه اللغة لم يسبقهم اليه سوى الصيغيين ، ومع ذلك فهو يحدد نقاط الضعف التى تعاني منها هذه المآجى ، ويتوقف فى نهاية بحثه عند البلاغة فيستعرض نفياتها فى رحاب النقد وانتقالها من مجال المعرفة الى مجال الصناعة ، ويعرض لاسهامها الثلاثة الممانى والبيان والبديع مفصلا الحديث فى علوم اللغة .

ويأتى بعد ذلك فى حركة موضوعات هذا العدد دور الأدب للمصوفى كوحدة متميزة فى تراثنا الفكرى فيشرح الدكتور عاطف جودة نصر علاقة التجربة الفنية بالتجربة الصوفية ودورها فى ارساء لؤن من المعرفة الحسية يعتمد على الانسراط فى الوعى الذاتى ونبذ المألوف وتكتيف الاحساس مما يجعل التصوف والشعر يؤسسان وحدة يتصهر فيها الفكر والشعر ، فاذا التصوف والفن شعور بالانكسار وتفكير بالشاعر ، ويقرر الباحث من الوجهة التاريخية تأخر ظهور الأدب الصوفى حتى القرن الثالث ، لأن الصوفية لم يشغلوا أنفسهم قبل ذلك بالتعبير الفنى عن تجاربهم ، ثم يعرض لشعر الصوفى فى مجالات الغزل والطبيعة والخمر ، ويبين مدى توفيق الشاعر الصوفى او اخفاقه فى الموامة بين لجوالب الرمز الصوفى للجوانية وزخرف البديع البرانى فى الإبداع ، ويقرر الباحث أن شروح هذا الشعر قد انتهت الى نوع من اللألفية فى تفسير كفاياته واشاراته ، ويدعو الى ضرورة مضادة النظر فى هذه الشروح بوصفها ضربا من التأويل والتحليل الرمزي الذى قد ينتج احسانا ويتعسف احيانا أخرى ، ويحلل الباحث البناء الرمزي لشعر الغزل

الشعراء المحدثون لتوظيف تلك للمعطيات ، ويحلل تركيب الصور الشعرية الجزئية والكلية الرمزية التي تعتمد على هذا التوظيف ، مستعرضا نماذج عدة تغطي مساحة للشعر العربي الحديث بكل تنوعاته الإقليمية والمذهبية .

وبعد فإن القسم الثاني من المجلة الذي يأخذ عنوان المواقف الأدبي يقدم تجربة نقدية كان من المقدر لها أن تتمدد لتغطي مجالات الانتاج الحديث في الشعر والرواية والمسرح . ولكن تضخم العدد من ناحية وضيق الوقت من ناحية ثانية قد جعلنا نقتصر على مقال الدكتور صلاح فضل الذي بحث فيه انتاج الدلالة في شعر أمل دنقل ، ثم نورد جملة من الدراسات النقدية لأهم التجارب في المجالات التراثية من خلال العرض العلمي لأهم الكتب المتعلقة بالتراث . ومن الواضح أننا نولي عرض الكتب أهمية تتجاوز ما درج عليه القارئ العربي ونحاول أن نربطها بالبحر الرئيسي للعدد ، كما تقدم عرضا للدراسات للإنجليزية والفرنسية ولأهم الرسائل الجامعية ولمجموعة من الكتب التي صدرت في مصر عن الأدب والنقد في الآونة الأخيرة .

ولسنا أخيرا بحاجة إلى تأكيد بعض المسلمات التي تعودت المجلات الدورية على ترديدها ، مثل مسؤولية كل كاتب عن مادته العلمية وآرائه الشخصية ، وإن مقياسنا الأساسي في اختيار البحوث هو جدية التناول وعلمية المنهج ، وأما أن ندخر جهدا في سبيل تقديم إنجازات حقيقية في مجالات النقد ونظرية الأدب في الأعداد القادمة .

ثم يطرح عددا من الأسئلة عن التراث التاريخي وعن خصائصه الأساسية ، وكيف يمكن مصدرها لوهي حضاري أصيل ، ويجب عن هذه الأسئلة ، مستعرضا فكرة التاريخ عند المسلمين ودلالاتها المختلفة عبر تطورها ، ويخلص من ذلك إلى ضرورة قيام تفسير حضاري شامل للتاريخ ، يأخذ في اعتباره الأساس الاجتماعي والعنصر الروحي ويحدد أنماط الحياة واللغة والفكر مجتمعة ، تهيئنا لفهم أجدى لتطور الأحداث وإدراك أفضل لواقعنا الحضاري ، على أساس الربط بين مبدأ الأبداء والوعي التاريخي بالنفس ومعرفة الذات ، إذ أن هذا هو أساس كل نهضة وتقدم .

ويتحول إيقاع العدد عندئذ ليطرح إشكالات تطبيقية لتوظيف التراث في الأدب فيتناول الدكتور عز الدين اسماعيل توظيف التراث في المسرح شارحا فكرة الوعي بالتراث ومدى فعلها في الماضي ، وتفتح هذا الوعي وتطوره شيئا فشيئا في العصر الحاضر ، مسجلا المسافة بين بدايات هذا الوعي كما تشككت في الأعمال المسرحية المبكرة نسبيا ، والنهايات التي تحققت في السبعينات من هذا القرن ، ومحو القياس لهذا المنظور هو مدى تحقق الوعي بالواقع في كل حلقات استهلاك التراث إلى مستوى المواجهة لهذا التراث . ثم يرصد عناصر الاستهلاك أو التوظيف كما تشكلت في عدد من المسرحيات يبدأ بشوقي وينتهي بالدكتور سمير سرحان من حيث العناصر الشكلية والمضامين الفكرية ، وأخيرا تعرض الدراسة لثلاث من القيم التي صاحبت تطور ذلك الوعي هي قيم الكرامة والحرية والعدالة وما طرحه المسرح بالنسبة إليها من إشكاليات .

وتتكرر الدكتور سميح قاسم على منظور حديث إذ تحلل الخلفية التراثية للفنان صري هو جبرا إبراهيم جبرا في روايته « للبحث عن وليد مسعود » من خلال تمثل التراث كجموع من الأبنية المتدرجة من المستوى اللغوي القائم في التركيب المسكوكة إلى المستوى القصصي المعتمد على الأخبار والروايات ، حتى المستوى الأسطوري الذي يستوعب النماذج العليا للوجدان الجماعي ويرمز لها بطريقة تمكن الفنان من التعبير عن الحساسية الحديثة وتشكيلها في آن واحد ، كما تمكنه من مواجهة مآزق تمدد روايته التراثية وحله بالمتنوع على الصيغة الموائمة للحلقة .

في حين يقدم الدكتور علي عسري زليد مسحا وتنظيلا منطلجا لأشكال توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر ، واستخدام معطياته استخداما إيحائيا رمزيا لحلل الأبعاد الجديدة للرؤية الشعرية . فيصنف المصادر التراثية إلى أنواعها الدينية والفلسفية والتاريخية والأدبية والأسطورية ، ويحدد معطياتها المستفردة من شخصيات وأحداث ونصوص ومعجم تراثي وقوالب فنية وعناصر بلاغية وموسيقية . ويرصد مختلف « التكنيكات » والأساليب التي ابتدعها





# وحدة الشرائح



امتنا العربية ذات تراث واحد روحي وعقلي وأدبي ، ونور تراثها الروحي الباهر القرآن الكريم المعجزة التي ليس لها سابقة ولا لاحقة في تاريخ الحياة الروحية الإنسانية نور يهدى الإنسان سواء السبيل منتقلا به من الظلمات الموحشة الى عبالم النور والهداية الربانية بما شرع القرآن له من قيم روحية خالصة ترسم له اصول عقيدة الهية رفيعة وعبادات وفنائل تظهر نفسه وتزكّي قلبه ، وقيم عقلية تغطيه من السحر والكهانة والخرافة وتعمده للعلم والمعرفة والانفتاح على الحياة ، وقيم اجتماعية تدفعه الى العدالة والمساواة بينه وبين افراد الامة في جميع الحقوق والواجبات ، وقيم انسانية تكفل للانسان كرامته وحرية حتى في دينه .

وهكذا الدين الحنيف المثالي - لا باليسف - فتح العرب ايران واستولوا على اهم ولايتين للدولة البيزنطية : الشام ومصر ، وامتد السيل النوراني سريعا الى شمالي افريقيا حتى المحيط في الغرب والى اواسط آسيا والهند في الشرق - وكل هذا العالم الكبير فتح للقرآن الكريم فمسايق القلوب من سكانه ، فاذا هم يدخلون في دينه انواجاً ، واذا الفقة العربية القرشية تكتسح كل ما التقت به من لغات في تلك للبلدان ، اذ كانت تلاوته فرضا مكتوبا على كل مسلم ، وايضا فانهم وجدوا فيه بلاغة رائعة وبيانا مسافيا شفافا ،

وهمجروا لغاتهم الى لغته ، واتخذوها لسانا لهم يعمرون به عن ذات مشاعرهم وعقولهم .  
والقرآن بذلك عم وحدة الدين ، وعم ايضا وحدة اللغة في امنه من اواسط آسيا الى المحيط حتى بين من لم يتابعوا دينه من اهل الديانات الاخرى مساوية وغير مساوية لسو العربية وخصائصها البلاغية الرائعة ولمرتبتها في الاستقاقات والامتعالات اللغوية ، مما وسع محيط العربية ، وجعلها خليفة بان تكون لغة عالمية - ويكفي انها حين غزت اللغات القديمة في

وتفتح العرب ايران واستولوا على اهم ولايتين للدولة البيزنطية : الشام ومصر ، وامتد السيل النوراني سريعا الى شمالي افريقيا حتى المحيط في الغرب والى اواسط آسيا والهند في الشرق - وكل هذا العالم الكبير فتح للقرآن الكريم فمسايق القلوب من سكانه ، فاذا هم يدخلون في دينه انواجاً ، واذا الفقة العربية القرشية تكتسح كل ما التقت به من لغات في تلك للبلدان ، اذ كانت تلاوته فرضا مكتوبا على كل مسلم ، وايضا فانهم وجدوا فيه بلاغة رائعة وبيانا مسافيا شفافا ،

ومثل القراءات لتفسير الذكر الحكيم ، ففيه تراث مأثور عن الرسول صلى الله عليه وسلم ثم عن صحابته وخاصة أبي بن كعب وعبد الله بن مسعود وعبد الله بن عباس ، وحله التابعون عنهم الى آفاق الأرض : الى العراق وخراسان والشام واليمن ومصر ، مع بعض اضافات لهم ، وأخذت مادة هذا التفسير للمأثور تنضج من جيل الى جيل حتى سجلها الطبري في تفسيره المصنف لآواخر القرن الثالث الهجري . وتظل مادة هذا التفسير بأعين كل من حاولوا تفسير الذكر الحكيم بعد الطبري من غزاة في أفغانستان الى قرطبة في الأندلس .

وهذا نفسه يلاحظ في الأمهات من كتب الحديث النبوي وشروحا ، ونعرض لكتاب واحد من تلك الأمهات هو صحيح البخاري المتوفى سنة ٢٥٦ فقد شرحه مرارا علماء يمتدون من بست وهرارة في أفغانستان الى قرطبة في الأندلس ، مثل أحمد بن محمد الخطابي البستي الأفغاني وابن بطال القرطبي والنووي الدمشقي وشرحه مطبوع ، وشرحه المحررون مرارا كثيرة من أمثال ابن المنق والبلقيني والعماديني ، ومن شروحه المطبوعة فتح الباري في شرح صحيح البخاري لابن حجر المتوفى سنة ٨٥٢ وارشاد الساري في شرح صحيح البخاري للقسطلاني المتوفى سنة ٩٢٣ ولستمر الصحيح يشرح في الحقب المتأخرة مثل شرح القاري الهروي المتوفى سنة ١٠١٤ وحاشية عبد القادر الفاسي المتوفى سنة ١٠٩١ وشرح على زاده حلي المتوفى سنة ١٠٦٧ . وكل شارح من هؤلاء الفرح كان يرجع الى الشراح قبله . ولهذا كله دلالتان : دلالة على أن صحيح البخاري بمجرد أن ألفه صاحبه أصبح تراثا عاما مشتركا للعالم العربي جميعه ، ودلالة ثانية هي أن شروحه تحولت بدورها تراثا عاما للأمة ، لما يؤلف منها شارح في أقصى الشرق مثل بست وهرارة يكف على قراءته للمعلماء في أقصى الغرب في فاس وقرطبة ، ولو أننا عتبنا بأن تجمع كل ما كتب من شروح وأعمال حول صحيح البخاري لشغل ذلك منا عشرات الصفحات . ولعل من الطريف أن نعرف أنه استحال في مصر أثناء الصور الوسطى الى ما يشبه عملا شعبيا . إذ كان يقرأ في

## • وحدة التراث

منطقة للشرق الأوسط ، وخاصة الفارسية والبريانية واليونانية التي كانت شائعة في الشام ودواوينها وكذلك في دواوين مصر استعملت عليها جميعا ، وملك من السكان في تلك المنطقة وغيرها الألسنة والأئدة .

وبجانب القرآن الكريم وجمعه الأمة على لغة واحدة كان هناك الحديث النبوي الذي يوضح ويفصل تعاليم الاسلام الروحية والأخلاقية والعقلية والاجتماعية والانسانية ، وكان الصحابة يروون حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وكان هو نفسه يشرحهم على ذلك ويحضرهم عليه . وقد أخذت تنهض بسرعة - منذ عهد - حركة علمية عظيمة حول تشريعات الدين ، وكان المسلمون يلقون يوميا للاستماع منه الى هذه التشريعات وما يصحبها من تعاليم ، وكان يرسل الى القبائل رسلا ليصلوا أهلها كتاب الله وسنة رسوله وما يعلن من كل شؤون الدين في عباداته ومعاملاته وأوامره ونواهيه . وبمجرد انتشار الصحابة في الأوصار الاسلامية أخذوا يبلغون للمسلمين في اقطار الأرض كتاب الله وسنة رسوله . وسرعان ما تجرد منهم في كل بلدة اسلامية معلومون يتحلون بالناس حولهم فهم المساجد ، يقرءونهم الذكر للحكيم ويروون لهم الحديث النبوي ويستقلون لهم القول في تفسير القرآن وفي العبادات وما سنه الاسلام في المعاملات .

ويعني فريق من الصحابة في الأوصار الاسلامية بتلاوة القرآن الكريم وضبطها أدق ما يكون الضبط يأخذ القراءة عنهم التابعون ، ويشتهر بها أئمة في كل مصر ، وتتميز منهم جماعة تكون هي القراء السبعة الذين اشتهروا في العالم الاسلامي الى اليوم ، وقراءتهم بذلك تراث عام للأمة في للشارق والمغرب . والحق علماء القراءات بهم سبعة آخرين ، وكلهم من قراء القرن الثاني الهجري تقريبا ، ومن زعمهم الى زمننا تراث القراءات واحد ، لا يصيبه أي اختلاف من جيل الى جيل .

حقبة متأخرة ترى أسماء المذهب تتردد جميعا لا يقيىب منهم أحد مثل من سميناهم وجنل الزن بن عبد السلام والرميل .

وبالمثل كان المذهب للإمام ابن حنبل أئمة كثيرون حملوه عنه ، وقد بدأ ازدهاره ببغداد منذ خيصة مؤسسه ، ولدت منه فروع في العالم الإسلامي وخاصة في الشام ، وعين به مصر واحد ينشط بها منذ زمن الأيوبيين ، ومن كبار أئمة عبد الفتى الملقبى الحنبل وابن تيمية .

وكل من يقرأ في كتب هذه المذاهب الأربعة لأساسية في الفقه والتشريع وينظر في مؤلفها ويلداهم يلاحظ أنهم موزعون على تلك البلدان لا فرق بين بلدة وبلدة ، إذ يكاد يكون لكل بلدة نصيب من المؤلفين في هذا المذهب أو ذاك . وتستطيع أن تلاحظ ذلك بوضوح حين تتناول كتب التراجم الخاصة بكل مذهب ، فانك اذا رجعت الى الديباج المذهب لابن فرجون الخاص بفقهائ المذهب المالكي أو الى كتاب تاج التراجم لابن بطريربا الخاص بفقهائ المذهب فرجون والى كتاب طبقات الشافعية للسبكي أو الى كتاب طبقات الحنابلة لابن أبى يعلى رايت أن لكل بلدة كبيرة فقهاء في المذاهب الأربعة ، فاذ أنت اخترت أصحاب مذهب واحد ودرست كتبهم وجئت فقههم واحدا أو قل تراهم الفقهي واحدا لأنه تراث مشترك ، ولا فرق مثلا بين أصول الفقه الحنفي وفروعه في بلدة وفروعه وأصوله في بلدة أخرى ، وقل ذلك نفسه في بقية المذاهب .

## - ٢ -

وما قلناه عن وحدة التراث الديني يصدق على التراث النحوي واللغوي والبلاغي ، أما التراث النحوي فقد فيه كتاب سيبويه - منذ ألف - المصدر الأساسي لمادته ، وأخذ تلميذه الأخفش الأوسط ومن جاؤا بعده من نخاة للمدرسة البصرية يعتمدون عليه ، فاتحين الأبواب للاجتهد ، مستنبطين كثيرا من الآراء ، مؤلفين في النحو كتابا كثيرة ، وبالثل صنعت الكوفة في النحو ، استحدثت فيه مذهبيا شاذ الأفراد أركانه ، وخلفه نخاة مدرسته يجتهدون ويستنبطون ويؤلفون كثيرا من الكتب ، ثم جئت في النحو ومدرسة نائفة ببغداد ، أقام صرحها نخاة مختلفون أهمهم أبو علي الفارسي .

وحين نقرأ في كتب المدرسة البغدادية الثالثة سنجدها لا تترك رايها لإمام من أئمة المدرستين السابقتين : البصرية والكوفية الا تذكره ، ثم يحاول أنتها بدورهم النفوذ من خلال ما قرعوه

للمساجد ، ويتجمع أهل القاهرة لسماعه وخاصة في شهر رمضان ، وكان ذلك يحدث في كثير من البلدان العربية ، وكانت تعقد بصر احتفالات كبيرة عند اختتام قراءته .

ومما يوضح لنا هذا الجانب من وحدة التراث للدينى الروحى المذاهب الفقهيّة ، ومعروف أن مذهب الإمام أبى حنيفة أقدمها وأنه نشأ في العراق ، وقد لماه في مصنفات كثيرة تلميذه محمد بن الحسن الشيباني البغدادي ، وتوالت الشروح تشرح مصنفاته ، ولم يلبث أن ظهر في المذهب تلميذ مصرى خصب للملكات هو أبو جعفر الطحاوى كتب مصنفات بدعيّة حملت عنه الى جميع الأفاق ، وتماثب فقهاء الأحناف في العالم الإسلامي ، وتماثب لهم مالا يسكاد يحصى من المصنفات ، وكل مصنف يحاول أن يقرأ جميع ما كتب قبله في الفقه الحنفي ، ويثبت ما لكل فقيه سبقه - منذ أبى حنيفة الى زمنه - من رأى أو فتوى في مسألة من المسائل الشرعية . ويحاول ذلك نفسه في العصور المتأخرة كتاب الشروح والخواص .

ونشأ مذهب الإمام مالك في الحجاز ، وفيه وضع كتابه - الموطأ ، الذى كان يلقبه بالمدينة المنورة ، ونسب مذهب بهمه تلميذ له مصرى هو عبد الرحمن بن القاسم في مصنف فرع فيه على كتاب الموطأ فروعا كثيرة . وعن ابن القاسم أخذ للمذهب تلميذ مغربي هو مسكون القيرواني للترنسي ونشره في المغرب جميعه ، وأخذ المذهب عنه أيضا يحيى بن يحيى الليثي فقيه الأندلس وأماها ، وكان قد تنسلك مالك ثم تنسلك لابن القاسم وأخذ عنه كل ما عنده - وعاد الى قرطبة فشر المذهب بها وبالأندلس - وأمهت فرهان منه الى العراق والشام ، وأخذ كل خالف من فقهاء للمذهب يؤلف فيه على مر العصور مستغنيا بكتابات أسلافه ومؤلفاتهم ذكرا دائما أراهم وما لهم من اجتهداد واستنباطات .

وينزل مصر الإمام الشافعي وبها توفي ، وتنقل عنه مذهب ، ويحل عنها الى جميع الأصهار الإسلامية ويكثر أتباعه لا في مصر وحدها ، بل أيضا في الشام والعراق وإيران ، ولتلميذه المصري : المزني والبويطي فضل كبير في نشر المذهب ، وخلفهما عليه أئمة كثيرون في مختلف الأزمنة مثل أبى إسحق الشيرازي وإمام الحرمين الجويني الخراساني والرافعي القزويني والنووي دمشقي وابن دقيق العيد المصري ، ولهم وأمثالهم عشرات الكتب في المذهب وعشرات الفروع والخواص . وحين ترجع الى حاشية في

ونظرب لذلك مثلا : أبا حيان النحوي فانه حين ترك موطنه : الأندلس الى القاهرة فرض له علماءها وظيفه في أحد المساجد ولستدار حوله الطلاب يستمعون الى ما يلقى ، وهو نفسه ماحدث لكثيرين من العلماء قبله وبفسده ممن نزلوا في القاهرة ، واتخذوها موطناً لهم ومقاماً ، وهم يعدون بالمعشرات ، ولم يكن ذلك يحدث في القاهرة وحدها ، بل كان يحدث في كل مدن العالم العربي ، فهو عالم واحد ، علمه دائماً واحد وترانه واحد .

وعلى نحو ما رأينا من وحدة التراث في النحو كانت تم نفس الوحدة في التراث اللغوي وكتبه ومجابه ، فمن يؤلف معجماً أو كتاباً لغوياً يضع للكتب اللغوية والمعاجم السابقة نصيب عينه يستند منها مادته ، ومثل ذلك بمعجم تهذيب اللغة للأزهري المتوفي سنة ٣٧٠ للهجرة ، فقد ذكر في مقدمه معجبه أئمة اللغة الذين نقل عنهم المادة اللغوية مترجماً لهم ترجمات موجزة مع ذكر كتبهم التي اتفق بها في معجبه ، وقد ذكرهم واحداً واحداً حتى بلغوا أربعة وثلاثين عالماً لغوياً في مقدمتهم الغليل بن أحمد صاحب معجم العين ونص على سبعة أئمة آخرين لم يبلغوا في القصة مبلغ الأولين ، وعد منهم ابن دريد صاحب معجم الجوهرة ، وقال انه نقل عنه حروفاً يسيرة .

ومن أدوع ما يصور للتواصل الوثيق في التراث اللغوي كتاب المخصص في اللغة لابن سيده . لتحريره المتوفى سنة ٥٥٨ وهو معجم بحسب الموضوعات والمعاني لا بحسب الألفاظ والكلمات ، ونراه في مقدمته يذكر حشداً ضخماً من مصادره في مقدمته كتب الاصمعي في السلاخ والإبل والغليل وكتب أبي زيد في الفرائز والجرائم وكتب أبي حاتم السجستاني في الألفاظ والحشرات والطير وكتابات أبي عبيد القاسم بن سلام في غريب الحديث والمصنف وكتابات ابن شميل في الصفات وغريب الحديث وكتب ابن الأعرابي في النوادر وأبيات المعاني والتخيل وكتب ابن السكيت في اصلاح المنطق والألفاظ والفرق والأصوات والزيج والمنتهى والمكشي والمبنى والمؤاني والمنصور ، وكتب أبي حنيفة الديوبوري في النباتات والأنواء وكتابات ثعلب في الفصحح والنوادر وكتب المبرد في المذكر والمؤنث وغيره وكتب ابن قتيبة في الأشربة ومعاني الشعر والأنواء وغريب القرآن وغريب الحديث والميسر والقدهاج وكتب للملحاني في اللغة وكتابات كراع المصري : المنشد في اللغة ومختصره المبرد . وبجانب هذه الكتب والدراسات اللغوية المخالصة

عند أساتذة المدرستين المذكورتين الى آراء جديدة لم يستفهم اليها مسابق . وبذلك كان مذهب المدرسة البغدادية يقوم على آرائهم الجديدة من جهة ، وعلى اختياراتهم من آراء نحاة البصرة والكوفة من جهة ثانية . ونشأت بعد هذه المدارس الثلاث مدرستان في مصر والأندلس ، وقد وضع اثنتهما نصب أعينهم الاختيار من آراء المدارس الثلاث السابقة واستنباط آراء مبتكرة جديدة .

وبذلك تحول كتاب النحو الكبير منذ القرن الخامس الى مايشبه دائرة معارف نحوية كبرى ، فابواب يفتح وتعرض قواعده ومسائله . وتذكر فيها آراء المدارس الثلاث : البصرية والكوفية والبغدادية ، ويقارن مؤلفه بين تلك الآراء المختلفة لانتها ، ويختار لنفسه منها مايراه اقتر سداداً ، ويضيف الى اختياره ما يهديه اليه فكره واستنباطه من آراء جديدة . وأقرأ في شرح ابن يعيش للحلبي على كتاب المفصل في النحو للمغزقي الخوارزمي أو في شرح الرضي الاسترأبادي الطبرستاني على الكافية لابن الحاجب للصرى أو في كتاب التسهيل وشرحه لابن مالك الأندلسي أو في كتاب ارتشاف المضرب أى عسل النحو لأبى حيان الأندلسي أو في مفتي اللبيب عن كتب الأعرابى لابن هشام المصري أو في معجم الهوامع للسيوطي أو في حاشية الصبان على الأشموني ، فستجد نفسك أمام موسوعات نحوية كبرى ، تساق فيها آراء جميع النحاة : بصرين وكوفيين وبغداديين وأندلسيين ومصريين ، حتى لتعجب أشد العجب من قدرة هؤلاء المؤلفين النابهين على جمع هذا التراث النحوي الهائل منذ سبويه الى زمن كل منهم تقدم الزمن أو تأخر ، وما ذلك إلا لأنه كان تراثاً واحداً ، وهو تراثاً مشترك فيه الأمة العربية بجميع نحاتها من أقصى الشرق الى خراسان الى أقصى الغرب في الأندلس ، حتى ليخيل اليك كأن النحاة الماضين من جميع البلدان العربية وعلى مر الأزمنة عاشوا في بلدة كبيرة واحدة ، فكل نحوي يعرف الأئمة السابقين له في مختلف بلدانهم ، وكانهم مواطنون له يوطنونه في بلده ، ويماسهم يومياً ويخالطهم في غلومهم ورواحهم ومحاضراتهم وإعلاماتهم . ولذلك كنت دائماً تجد العالم العربي - لا في علم النحو وحده بل في كل العلوم وخاصة الدينية - حين يبرح أقليمه الى بلدة في إقليم آخر لا يشعر أنه غريب ، اذ كثيراً ما يجد شهرته سبقته اليها ، وربما سبقته اليها بعض مؤلفاته ومصنفاته ، فإذا علمائها يرحبون به ، وإذا هو يجد طلاباً يربون الاستماع اليه ، وسرعان ما يستديرون حول حلقاته لاستماع دروسه .

والفخر الرازي والزملكاني الدمشقي والتنوخى  
البغدادي وابن الاثير الموصلى ويحيى بن حمزة  
الجبلى

وإذا مضينا بعد هؤلاء البسلاغيين الاعلام الى  
مصر المتون والشروح وجدنا الخطيب القزوينى  
الدمشقي داراوندريسا يؤلف فى البلاغة متنا  
طريفا يسميه متن التلخيص ، وسرعان ما يتجدد  
غير عالم فى البلدان الاسلامية لشرحه ، فيشرحه  
فى اقصى الشرق السعد التفتازانى ويضع على  
شرحه السيد الجرجاني حاشيته ، ويشرح المتن  
ايضا عصام الدين الاسفراينى الخراسانى ،  
ويشرحه احد علماء المغرب ، ويشرحه بهاء  
الدين السبكي المصرى . فالتلخيص تراث بلاغى  
عام ، ليس تراث دمشقى وحدها ، بل هو تراث  
جميع ابلدان العربية ، وكل بلد يتجدد منها  
عالم لشرحه

ومن يرجع الى مقدمة شرح السبكي على متن  
التلخيص يجد ذكر انه استعان فى شرحه  
بثلاثمائة كتاب ، وكثير منها لا نعرفه ، لانه  
لا يزال مخطوطا محفوظا على رفوف المكتبات  
الكبرى او لانه سقط من يد الزمن ، ومما ذكره  
وهو مطبوع بين ايدينا كتاب البديع لابن امنى  
واعجاز القرآن للرماني والصانعين لآبى هلال  
المسكى والكشاف للزمخشري وسر الفصاحة  
لابن سنان الخفاجى وواسطة لعل بن عبدالعزيز  
الجرجاني والبديع لابن منقذ ودلائل الاعجاز  
واسرار البلاغة لعبد القاهر ونهاية الايجاز للفخر  
الرازي والمثل السائر لابن الاثير والمصباح  
لبشر الدين بن مالك والتبصير لابن الزملاكاني  
والاقصى القريب للتنوخى وشرح بديعية صفى  
الدين الحل وشروح كتاب المختار للسكاكى  
من مثل شرح قطب الدين الشيرازى والترمذى  
والكاشى الى غير ذلك من مصادر - كثيرة انتفع  
بها السبكي فى شرحه .

ولعل فى ذلك كله ما يصور مدى وحدة  
التراث البلاغى ، فكل ما ألف فى البلاغة  
وعلومها وكل ما اتصل بها من كتابات فى النقد  
وعلم الأصول والنحو - كما مرح بذلك السبكي  
فى مقدمة شرحه - يصبح مادة له فى صنع  
هذا الشرح ، وإذا أتت أخت تقرأه وجدت  
علماء البلاغة معروضين عليك حوزا علميا دقيقا  
منتهى الدقة ، كل عالم واكتاره وما اكتشفه من  
قواعد البلاغة ومن محسنات البديع . ولا يخطئك  
ابدا أن تعرف لهذا السلام أو لذلك انكساره  
وأراه داخل هذا التراث البلاغى الممتد نهره  
الكبير من اواسط آسيا الى المحيط الاطلسى ،  
كما لا يخطئك ابدا أن تشعر بوحدة تسود  
هذا التراث .

يذكر ابن سيده المعاجم التى استعان بها فى تأليف  
مخصصه ، وهى معجم العين المنسوب الى الخليل  
ومعجم الجوهرة لابن دريد وكتاب البارح لآبى على  
القالى وكتاب الزاهر فى معانى كلمات الناس لآبى  
يكر الابرارى .

ويتبين من هذا السرد الذى وضعه ابن سيده  
فى مقدمة مخصصه لكتاب اللغة التى اطلع عليها  
انه لم يترك كتابا قريبا فيها لمؤلف فى طول للعالم  
العربى وعرضه الا اطلع عليه وافاد منه ، ولم  
يكتف فى مادة كتابه بمعاجم اللغة وكتبها الخاصة ،  
فقد ذكر فى مقدمته انه رجس الى كتب نحوية  
مختلفة فى مقدمتها كتاب سيبويه ، وكتاب  
الايضاح فى النحو لآبى على الفارسي وكتاب المحجة  
فى علل القراءات السبع التى دونها استاذة ابن  
مجاهد نى كتاب السبعة فى القراءات وايضا  
كتب اصلاواته مثل الحليسات والبغداديات  
والشبرلزيات والبصريات الى غير ذلك من كتبه .  
وشرح السمراني على كتاب سيبويه وكتابات ابن  
جنى فى الخصائص وسر الصناعة ، وشرح  
كتاب سيبويه للرماني وتفسيره للقرآن .

وهذا عالم واحد من علماء اللغة فى اقصى الغرب  
يوسية فى الاندلس يحاول ان يؤلف كتابا فى  
اللغة فيجمع له كل الكتب والمعاجم اللغوية التى  
الفت فى البلاد العربية حتى اقصى الشرق . ولعل  
فى ذلك ما يدل بوضوح على ان التراث اللغوى  
كان تراثا مشتركا بين جميع البلدان العربية وان  
رفوف مكتبة من المكتبات الكبرى فى تلك البلدان  
لم تكن تخلو من كتاب قيم من كتبه . وكان الوطن  
العربى جيمسه ازاء التراث كان - كما قلنا -  
بلدة كبيرة واحدة . يتعارف أهلها على كل سكانها  
السابقين ، حتى كانوا لا يزالون بينهم احياء ، وهم  
يقرعون ما يؤلفون لهم ويصنفون .

وهذه الوحدة فى التراث تلتقى بها فى علوم  
البلاغة ، فمثل وضع الجاحظ اصولها الاولى  
وتلاه ابن المعتز يضع علم البديع احد علومها  
ومحسناته تكثر علماؤها ومصنفوها من مثل  
قدامة وابن وهب وابن طباطبا وآبى هلال  
المسكى وابن سنان الخفاجى . ويضع  
عبد القاهر الجرجاني علم المعانى ويعطى علم  
البيان بنشبيهاته واستعاراته ومجازاته صيفته  
النهائية . وتضاف الى المحسنات التى ذكرها  
ابن المعتز محسنات جديدة . وتحول تلك  
المحسنات وقواعد علم البيان والمعانى عند  
عبد القاهر الى ما يشبه نجومها فطبية يستضيء  
بها فى جميع البلدان العربية من قاموا على  
التراث البلاغى من امثال الزمخشري والخوارزمي

ولم تقف هذه الوحدة عند تراثنا الروحي وعلومه ولا عند تراثنا النحوي واللغوي والبلاغي . وما انتح به من العلوم ، بل امتدت ايضا الى تراثنا الذي اتصل بعلوم الأوائل : الفلسفة والطب والطبيعة والكيمياء والرياضة ، فبمجرد ان ترجمت هذه العلوم الى العربية في القرنين الثاني والثالث للهجرة تحولت سريعا تراثا واحدا مشتركا بين جميع الانظار العربية . ومعروف ان حركة الترجمة للفلسفة والعلوم اخذت تنشط في بغداد بقوة اذ اهتم بها خلفاء بني العباس وكافوا عليها المترجمين مكافئات كبيرة ، فاندفعوا يترجمون وينقلون الى العربية كل ما استطاعوا من كنوز علمية حتى كانه لم يبق كتاب مهم يوناني او فارسي او هندي الا ترجمه النقلة ، وقد اكثروا على العربية يترددون منها ازوادا كبيرة ، حتى يتقنوا النقل ويحكموه . ويقال ان النقل أولا كان نقلا حرفيا ، حتى اذا كان عصر انمايون اخذ المترجمون ينقلون جملة المعنى ، فالترجم لكتاب بقرا الفقرة فيه وينقلها لم ينقلها الى العربية . وكانت الحركة من المصعب بحيث تكون سريعا للعرب عالم كيميائي كبير ، هو جابر بن حيان الذي عاش في القرن الثاني الهجري وترك في الكيمياء رسائل اصبحت اسس هذا العلم واصوله في انغريية . وتوسع الحركة العلمية والفلسفية في عصر النمايون ، فيظهر عالم رياضي له هو الخوارزمي واضع علم الجبر لأول مرة في تاريخ الرياضيات ، كما يظهر اول فيلسوف عربي بالمعنى الدقيق . لكلمة فيلسوف ، ونقصد الكندي . وظهر بعد الكندي والخوارزمي وجابر بن حيان فلاسفة وعلماء عرب لا يكادون يحصون هذا

ولسنا بمجال الحديث من مدى ازدهار تلك الحركة الضخمة الكبيرة وما نشأ عنها من فلاسفة نابهن في مجالات الفلسفة وعلماء اختلفوا في مجالات الرياضة والكيمياء والطبيعة والطب انما نريد ان نلفت الى ان كل علمائنا وفلاسفتنا في الانظار العربية كانوا يتعاملون بلغة علمية وفلسفية واحدة : لغة مصطلحاتها الفلسفية والعلمية واحدة ، ولا خلاف في اي مصطلح بين الرازي والفارابي وابن سينا في الفرق يشغل بعلوم الأوائل . ومن يقرأ الكندي والرازي والفارابي وابن سينا في الشرق يستطيع ان يقرأ بسهولة ايضا ابن باجة وابن رشد وابن طفيل في الغرب . وعلم كعلم الطب الذي اودعه ابن سينا كتابه القانون لا يجد التخصص في الطب بالضمام مثل ابن القف

وبمصر مثل ابن النفيس وبالأندلس مثل ابن زهر ولا باي بلد عربية اخرى في مختلف الأزمنة الماضية اي صوبة في تمثل كل ما كتب لانه كتبه بنفس المصطلحات التي كانت متداولة للعب في العالم العربي .

وعلى هذا النحو كان ما يؤلفه عالم في الطب او غير الطب وكل ما يحويه في علمه من تجارب ويحصل عليه من نتائج يتشبع عنه في الأمة العربية ويتدارسه ابنائها في كل بلد ، وبالمثل كان ما يكتبه فيلسوف في ايران او في بغداد او في أي قطر عربي يتشبع في الانظار الاخرى ، مما هيا لهضة فلسفية وعلمية كبرى ، اذ تعاون علماء الأمة وفلاسفتها في كل فرع من فروع العلم وفي كل جوانب انفسها واتجاهاتها ، وكل نال يأخذ عن سابقه ويؤسس على علمه ان كان عالما وعلى فلسفته ان كان فيلسوفا ، مما هيا بقوة لان تصبح الفلسفة ويصبح العلم في الأمة تراثا مشتركا ، بل تراثا واحدا

ومما يدل بعق على احساس الأمة بوحدة هذا التراث وانه يتشعب بلاتيتها وشخصيتها اننا نجد عرب الأندلس يتمسكون به ، ولا يحاولون اي محاولة في الاستقلال بحركة علمية او فلسفية اساسها الترجمة عن اللاتينية ، وكان تراثنا معروفا في الأندلس قبل دخولهم اليها ، غير انهم لم يفكروا في نقل هذا التراث الى العربية ، وكانهم اتروا التمسك في قوة بالتراث المترجم المشرقي وما اضاف اليه علماء المشرق وفلاسفته ، مما احواله تراثا للأمة ، تراثا مشتركا لا تفصله بلغة دون بلغة ولا فيلسوف دون فيلسوف ولا عالم دون عالم في محيط الأمة من أقصى الشرق الى أقصى الغرب .

وبذلك كانت الفلسفة العربية لفلسفة مشتركة ، وبالمثل كان العلم العربي علما مشتركا ، بحيث يحس العالم العربي احساسا قويا بانه حلقة في سلسلة متصلة ، وهي سلسلة كما تصله بأسلافه تصله بمعاصريه ، فاذا هو يقرأ لهم ما يؤلفونه ، ومن اقرب الأشياء ان كانت الكتب تنقل في تلك الحقب الماضية بسرعة قد لا تصورها الآن ، ويبدو ان عمل الرواقية كان واسعا جدا وان الوراقين كانوا بمجرد ان يكتبوا كتابا لعالم ينشرونه في اوسع نطاق ، وقد ساعدت على ذلك الرحلة السنوية المتصلة من جميع الانظار العربية الى المدينتين المقدستين في الحجاز ، فكان العلماء يعمرون بالوراقين ويأخذون منهم الكتب الجديدة .

وكان العلماء يراسلون ، علماء الفقه وغيرهم ، وبالمثل اصحاب علوم الأوائل كما كانوا يسومونها ،

البلدان العربية وللأسف كلها في كتاب واحد اعتقاداً منهم بأنهم مشتركون في تراث واحد وإن وحدة علمية جامعة تفهمهم لا فرق بين إيراني وعراني وشامي ومصري وأندلسي، فهم جميعاً علماء عالم واحد وتراث علمي واحد .

## - ٤ -

وعلى نحو ما كانت تعم في العالم العربي وحدة في التراث الروحي واللمني بجميع فروعه كانت تعم وحدة قوية في التراث الأدبي شعراً ونثراً ، أما الشعر فقد ظلت تقاليده راسخة على مر الأزمنة ، إذ ظل نظام قصيدته القديم بأوزانه وقوافيه . وحقق ظهرت عند العباسيين وفي الأندلس أنماط جديدة من الشعر المزدوج ونقصمخمسات أو المسطعات والرباعيات والبوشحات ، ولكنها جميعاً تخلقت في أحشاء القصيدة التقليدية ، تخلقت من موسيقاها ومن معانيها وصورها وصيغتها . ولعل هذا هو الذي كتب لهذه الأنماط الجديدة أن تجيب وتزدهر بجانب القصيدة الأم التقليدية وتبصر أن ظهرت هذه الأنماط شاعت وانتشرت في العالم العربي جميعه ، وأصبحت في كل قطر عربي جزءاً لا يتجزأ من شعره وقنه . ونفس البوشحات - وهي أكثر هذه الأنماط مجديداً - اخترعها في رأى بعض الباحثين الأندلسيون ، ومع ذلك لم يفصحوا عروضاها ، إنما الذي وضعه شاعر مصري هو ابن سناء الملك في كتابه المشهور : « دار الطراز » . وهو يقوم في وضع عروض البوشحات مقام الخليل بن أحمد في وضع عروض الشعر العربي . وهو - بما نظم من بوشحات - يعد رمزاً لدورة جديدة لها يتفق فيها هو وغيره من خلفوه من المتشابهة أنشال أحمد بن حسن الموصلي وابن مقفر والعزرائي وابن نياه المصريين . وصفني الذين الحل العراقي علي كيكيرين من وشائج الأندلس فلم تمد البوشحات لنا خالصاً للأندلسيين . بل أصبحت فناً شعرياً عربياً عاماً أو تراثاً شعرياً للعرب جميعاً .

وحسب الأجزاء العاصية يتكرها الأندلس وتنتسج منها إلى العالم العربي ، ويقول ابن سميذ في منتصف القرن السابع الهجري أنه رأى ازجال ابن قزمان أكبر زجالى الأندلس تروى بفيداد أكثر من روايتها بالغرب ، وهو لا يريد بالغرب بلاد المغرب وحدها ، بل يريد أيضاً الأندلس . وبمجرد أن انتقلت ازجال الأندلس إلى المشرق حالها حالها المشابهة وأبدعوا فيها . فحنى الشعر العاصى لبلد هذين يصبح قرائلاً

أصحاب الفلسفة والطب وغيرهما ، وقد يرحد ملام من وطنه إلى وطن عالم آخر ليناقشه في هذه المسألة من العلم أو تلك وليراجمه في بعض آرائه ، وربما بقي في البلدة الجديدة فترة ينأثر عالمها ويتطرحه في بعض المسائل لم يعود إلى بلده ، كما صنعت ابن بطلان طبيب بغداد فانه رحل منها إلى القاهرة ليقتل طبيبها - على بن رضوان ، وكانت قد كثرت الرسائل والمحاورات بينهما في بعض مسائل طبية وفلسفية . ونزل ابن بطلان مصر لهذه الغاية سنة ٤٤١ للهجرة ومكث بها ثلاث سنوات يناقش ابن رضوان في بعض الأمراض والأدوية . ولعل في ذلك دليلاً واضحاً على ما نقول من أن لغة الطب كعلم من العلوم العربية كانت واحدة ، وبالمثل كانت مصطلحاته والأما استطاع هذان الطبيبان : البغدادي والمصري التفاهم ، ولو أن ما تقفه أحدهما من علم الطب وتراثه كان مختلفاً في لفته ومصطلحاته عما تقفه الآخر ما اجتماعاً ولا التفاه ولا تراسلاً ولا اشتراكاً في مناظرة طبية . وهذا نفسه يلاحظ فيمن كانوا يرحدون من بلدانهم رحيلاً نهائياً إلى بلدان أخرى ويستقروا بها ، وتقتصد العلماء من أمثال ابن الهيثم عالم الطبيعة المشهور فانه هاجر من بلده البصرة إلى القاهرة فأقام بها إلى وفاته فيفسد منه الطلاب والعلماء والتفلسفة بلغة الفلسفة والعلم التي كانت قد أصبحت لغة مشتركة بين الإقطار العربية . وبعد نحو قرنين من هجرته هاجر إلى القاهرة ابن البطار. الملقب الأندلسي ، وقد جعله سلطانها الكامل رئيساً على جميع البشائين بمصر . وطبيعي أن كانت لغته العلمية نفس لغتهم ، وهو بعد أهم سيادة العالم العربي . وهكذا يضاف اسمه وتضاف شهرته إلى العالم العربي لا إلى موطنه القديم الأندلس ولا إلى موطنه الحديث مصر . وكان المسالم في أي بلد عربي لم يكن عالماً بلده فحسب ، يسأل كان عالماً بلغة العربية جميعها ، فعلمته لجميع بلدانها لا فرق بين بلد وبلد

ولم يهين ذلك لوحدة في التراث العلمى فحسب ، بل حيا لهذه طعية كبيرة ، إذ تعاونت مقول كثيرة على الرقي بكل علم ، بحيث كان علمائنا يشعرون بأنهم علماء عالم واحد تعددت أقطاره ، وكل قطر دولته السياسية ، أما في العلم فكانوا جميعاً يشعرون بأنهم علماء قطر واحد ، بل علماء مؤسسة علمية واحدة تمتد أطنابها حتى تشمل الوطن العربي جميعه . وبذل على ذلك أوضح الدلالة أن اسلافنا حين ترجموا لملامهم المختصين بمسؤول الأولاد وفلاسفتهم لم يخصوا علماء أي بلدة وفلاسفتها بكتاب خاص تنفرد به ، بل جمعوا علماء كل

ذخيرة : « ان اهل هذا الاق (الاندلس) ابوا الا متابعة اهل الشرق يرجعون الى اخيارهم الممتدة رجوع اهل الحديث الى قتادة حتى لو نطق بذلك الافاق غراب او طن باقى الشام والعراق ذباب ، لجذبوا على هذا صنما ، وتلوا ذلك كتابا محكما »

ولم يكن هذا شان الاندلس وحدها ، بل كان شان جميع البلاد العربية ، فقد اكبت على التراث الشعرى واستوعبته وتمثلته ، ولم يبق بلدة فى العالم العربى الا ضمت الى صدرها ، وحافظت بقوة على تقاليده ، وهى ليست المحافظة التى تعنى الجود ، فقد كانت تجدد فيه وتولد وتفرع فروعها موقفة على نحو ما حدث فى الاندلس نفسها ، فانها جدت وابتكرت فى كثير من معانى الشعر والكاره وصوره ، وامتد تجديدهما الى الازمان والقوافى ، فزواجت بينهما وخالفت واستحدثت الموشحات ، ولكنها لم تنفصل بها عن التراث الشعرى العربى ، بل مضت تتوغل فيه وترتبط به وتستظهر رؤاياه المعنوية والتصويرية ، بحيث شاعت موشحاتها فى البلدان العربية ، ولم تعد محتكرة لها ولا موقوفة عليها اذا أصبحت حقاً عاماً من حقوق التراث الشعرى العربى .

وهذه انوحده الوثيقة للتراث الشعرى عند العرب وكل ما يجد فيه ترى فى صور مختلفة ، منها ان نجد المترجم لشعراء اقليم عربى لا يلبث ان يترجم لشعراء جميع الاقاليم العربية وبدأ ذلك التعلابى فى كتابه « انييمة » فانه ترجم فيه لجميع شعراء الاقطار العربية موزعا لهم على بلدانهم من خراسان الى الاندلس ، وتبعه الباهرزى بصنع صنيمه فى كتابه « دمية القصر » وصنع مثلها الخطيرى فى كتابه « زينة الدهر » وصورة اهل العصر » وبالمثل الف المعاد الاصباهى صاحب صلاح الدين الايوبى موسوعة الكبرى : « الخريدة » عن شعراء البلدان انربية فى القرن السادس الهجرى ، وقد نشر منها خمسة مجلدات من العراق وثلاثة مجلدات من الشام والجزيرة العربية والنان عن مصر والنان عن المغرب والاندلس . وجميع هؤلاء الشعراء - فى رأى المعاد الاصباهى ومن سبقوه الى هذا القمنهج فى التأليف - انما هم شعراء امة واحدة ، وأشعارهم تمثل تراثا واحدا ، مهما ابعدها فى بلدانهم شرقا او غربا ، وكان كل شاعر منهم ليس شاعر بلده وحده وانما هو شاعر البلدان العربية بامرها ، فلكل بلد فيه حظ مقسوم .

ولعل المتنبي اهم شاعر يصور ذلك الى ابعد مدى ، فانه لم يكن يوما شاعر الكوفة

هرابا عاما لجميع البلدان العربية ، وتصدى صفى الدين الطلى نلازجال ووضع فيها وفى انماط الشعر العامية مثل المواليا والقوما والكان وكان كتابه « المعطل الحالى »

ولعل فى هذا كله ما يصور - من بعض الوجوه - وحدة التراث الشعرى عند العرب على مر الزمن واذا أنت حاولت ان تفسر معانى الشعر وصوره فى العصر العباسى الاول الى العصور الماضية او حاولت ان ترد معانى العباسيين الخالفين الى معانى الشعراء السالفين منهم وجدت مالا يحصى من التماثل والتشابه فى المعانى والصور جميعا . وقد نهض من قديم بهذه المهمة نقاد العرب فيما اسوه بالرفقات محاولين ان يرجعوا كثيرا من معانى الشعراء واخيلتهم الى سابقهم او معاصريهم من الشعراء ، وكتبوا كتابا مستقلة فى سركات ابي تمام وفى سركات البحتري منه وفى سركات المتنبي منها وتحدثوا طويلا فى سركات ابي نواس وبشار وابن لمعن وغيرهم من شعراء المصريين : العباسى الاول والثانى . وقديما تقلدت هذه التسمية وقلت انه ينبغي ان يوضع للسركات اسم جديد يدل عليها ، واقترحت اسم التصوير الفنى وقلت انه من حق كل شاعر ان يتناول بعض معانى الشعراء الذين سبقوه ، ويعود فيها تحويرات شتى حسب ملكته فى معانى التراث الشعرى العربى وصوره ، الفنية . وكل حال لاحظ القدماء هذه الشركة وهى شركة تدل على ان تلك الصور والمعانى تتحدد دائما وان وحدة مستمرة تسرى فيها ، مهما اختلفت الاصهار وتفاوتت الاقطار .

وخذ مثلا كتاب الذخيرة لابن بسام ، وهو طائفة من المجلدات تترجم تراجم كثيرة لشعراء الاندلس ، واقرا فيه فانك ستجد ابن بسام - فى أقصى انغرب - يحس بقوة هذه الوحدة بين شعراء الاندلس وشعراء الشرق ، اذ يعاود محاولة بارعة فى اثناء الترجمة للشاعر الاندلسى ان يلدشاه فى معارضته لكبار الشعراء فى الشرق ، فلك القصيدى عند ابن زيلون او عند غيره من الاندلسيين صنفت معارضة لابي تمام او لابي نواس او بشار او للبحتري او لابن الرومى او لابن المعتز او للمتنبى او للشريف الرضى او لابي الملاء او لغيرهم من شعراء الشرق . ولا يفت ابن بسام فى بيان هذا الجانب لشعراء الاندلس عند معارضتهم العامة لقصائد المشارقة ، بل يأخذ فى بيان تحويراتهم - او كما كانوا يسمونها - سركاتهم - لمعانى الشعراء العباسيين واخيلتهم من امثال من سميناهم . ويبدو يقول ابن بسام فى مقدمة



الادبية ، وناهيك بالجاحظ وروعة بيانته . والمهم أن آثار الجاحظ كانت قد نقلت الى الأندلس في أقصى الغرب ، وهو لا يزال علي قيد الحياة ، إذ كانت قد رحلت هذه الرحلة الطويلة مع للمعجبين به وبأدبه . ومعنى ذلك أن الجاحظ في حياته لم يكن أديب البصرة وحدها ولا أديب بغداد وحدها إذ كان يلم بها ، ولا أديب العراق وحده ، بل كان أديب العالم العربي جميعه . وقل ذلك نفسه في ابن المقفع صاحب الأدب الكبير والصغير ومترجم كليله ودمنة . وقله أبطسنا في غير ابن المقفع والجاحظ من الكتاب المياسين - حتى إذا ظهر ابن العميد واتخذ لنفسه أسلوبا متخيلا بالسجع والمحسنات البديعية ، تبعه فيه كتاب إيرانيون وعراقيون كثيرون مكونين منه مدرسة ثرية ، - سرعان ما عم أسلوبها البلاد العربية أينما اتجهت شرقا أو غربا ، الى أن ظهرت مدرسة القاضي الفاضل بمصر مضيفة التورية ومحسنات بديعية مختلفة فعم أسلوبها بدورها جميع الأقطار . ولا ننسى مقامات بدیع الزمان والحري ، فقد تناولتهما جميع البلدان العربية ، ولم تكن تخطو بلدة من كتاب يقلدونها ويصوغون مقامات على نمط مقاماتها ، وهم يعدون بالمشرات ، وكل ذلك كان يتحول تراثا ثريا لامة - وهكذا عالم واحد في الشعر ، بحيث لا تكاد تقرا قصيدة في المصور المتأخرة الا ترى المصور السالفة من خلالها سواء في الصور أو في المعاني والأفكار ، وكذلك الفنان في المقامات والرسائل والأعمال الشعرية ، فكلها تنزع من اقواس واحدة وما هذه الاقواس الواحدة الا هذه الوحدة المتغلغلة في التراث المصري والعشري .

- ٥ -

ومما يوضح هذه الوحدة في التراث العربي شعرا ونثرا ما أشرنا اليه في حديثنا عن المطاهب اللغوية وعلوم الأوائل من كتب التراجم ، فنقد ترجم الأسلاف لكل أصحاب مذهب فقهي على حدة ، وجمعا أصحاب علوم الأوائل مما في كتب خاصة بهم ، وأفردوا كتباً لتراجم المفسرين والقراء والمحدثين أو الحفاظ للحديث النبوي والنحلة . فكل فئة علمية افردوها أو خصوها بكتب تتراجم لأصحابها دون ملاحظة بلدانهم - أعصارهم ، لا فرق بين علماء بلد وبلد ولا بين علماء عصر في هذا العلم أو ذاك . وتجرد قوم لتأليف كتب تراجم عامة مثل معجم الأدباء لياقوت ووفيات الأعيان لابن خلكان وفوات الوفيات لابن شاكر والوفاي بالوفيات للصغدي ، وفي

مسقط رأسه وحدها ، ولا شاعر العراق وحده ، فقد شغل الغرب جميعا منذ ظهوره ، واخذوا يروون شعره ويحفظونه وينداولونه وينشدونه منذ حياته الى اليوم ، ويخيل الى الإنسان انه لم يبق بلدة كبيرة في العالم العربي الا تجرد منها شاعر أو أكثر لشرح شعره وروايتيه للناس . ولن نستطيع أن نذكر كل شراحه ، فهم عشرات مؤرخون على البلاد العربية ، منهم ابن جنى الموصلى المرقى وابن فورجه البروجردى الأيراني وأبو العلاء المرى وسبى شرحه مجر أحمد والواحدى الأيراني والخطيب التبريزي وعبد القاهر الجرجاني والأفلي وأبن سيده الأندلسيا ذوالخميصة المهنري وأبن القطاع الصقلي وأبن المستوفى الأدرلي الموصلى . وبالمثل لم تكن تخطو بلدة عربية من كتابة دراسة عنه ، ومن أهم الدراسات التي تناولت شعره الرسالة الحاتمية لأبي عل الحاتمي البغدادي ورسائله الثانية المسماة الموضحة ، وهما منشورتان ، والوساطة بين المتنبي وخصومه لطى بن عبد العزيز الجرجاني والمنصف لابن وكيع التنيسي المصري والإبانة للمعدي ، وهو أيضا مصري وإبيات المعاني للفرزاق التونسي . وتوالى دراسات كثيرة حتى نقلت بكتابات تنبيه الأديب على ما في شعر أبي الطيب من الحسن والمعجب لباكر الحفصري وكتاب تنبيه ذوى الهمم على ماخذ أبي الطيب من الشعر والحكم للزمزمي المكي وكتاب الصبح المنبى في الكشف عن حبيشة المتنبي للبدوي الدمشقي . ومنذ وجد المتنبي لا يكاد يصنف كتاب في النقد أو البلاغة الا ويقتطف مؤلفه أجزارا من شعره

والمتنبي بذلك كله يصور وحدة قوية للتراث الشعري العربي ، وكان شعره لواء كبير أظل العرب من أواسط آسيا الى جبال البرانس ، ولا يزال يظلم الى اليوم واجدين فيه صورة نفوسهم وروح آبائهم وعواطفهم ومشاعرهم وكل ما الم بخواطرهم من أحاسيس قوة ومجد وكل ما شغلوا به من عروبهم وما يتصل بها من مشاعر العزة والكرامة والترفع عن الدنايا والطموح الى المثل الحميدة .

وهذه الوحدة المتنبقة في التراث الشعري تنبث أيضا في التراث النثري بحيث لم يكن يظهر كاتب كبير في بيئته الا وتسمع به البيئات الأخرى ، وما تلبث أن تتخذ الأسباب الى نقل فرائده وبدائنه وخبر ما يصور ذلك ما يروى من زائر أندلس للجاحظ في البصرة من أنه قال له أن الأديب يعظم عنه أمرنا إذا رآه يعنى برواية رسالتك : التريخ والتلويز ، وهي رسالة تعد في اللروة من أعمال أسلافنا

وحدة التراث العربي التي وصلت البلدان العربية بعضها ببعض صلة ولقي ، فإذا العالم أو الأديب في بلدة عربية معروف معرفة تامة في الوطن العربي جميعه .

ومما يدل بوضوح على هذه الوحدة في التراث كتب التاريخ العام ، فانها ظلت طوال الأزمنة السابقة تؤرخ للعالم العربي جميعه لا تترك دولة ولا امانة دون ان تعرف بها وتقف عند احداثها مرآة . ونجدها تذكر - في كل سنة على مدار السنين - اعلام العلماء والأدباء المتوفين بها في البلدان العربية من اقصى المشرق الى اقصى المغرب . وقد يكون الكتاب خاصا بتاريخ بلدة معينة مثل « النجوم الزاهرة » في ملوك مصر والقاهرة « لابن تقي بردي . والكتب في ستة عشر مجلدا ، وهو خاص بمصر كما يوضح ذلك عنوانه ، ونجده لا يكتفى بالتاريخ سنويا لاحداث مصر ، بل يضيف الى تلك الاحداث دائما احداث جميع البلدان العربية ودولها واماراتها مع ذكره في كل سنة يؤرخ لها

من توفي فيها من نابي الادباء والعلماء في العالم العربي جميعه مترجما لهم ترجمات موجزة دقيقة . وبذلك يجعل تاريخ القطر العربي - كمصر - في اطوائه تاريخ جميع الاقطار العربية وتاريخ من كان بها من صفوة الادباء والعلماء . وكل ذلك لما استقر في نفوس الاسلاف من وحدة التراث الطلي والأدبي في العالم العربي الكبير وان افطاره وان انفصلت سبلها فانها لا تنفصل روحيا ولا لقايا ولا علميا ولا ادبيا ، شأنها في ذلك شأن خلعان تنتشر على شاطئ بحر كبر ، تبدو في الظاهر منفصلة ، بينما هي متواصلة تواصل مستمرا ، اذ تملأ جميع مياه واحدة على نحو ما كان يمد افطار العالم العربي - ولا يزال يمدحها الى اليوم - تراث واحد .

هذه الكتب تساق تراجم العلماء والأدباء من كل صنف ، ويساق معها تاريخ دقيق لكل عالم أو شاعر أو كاتب دون نظر الى بلده أو زمنه ، وانما دمع هؤلاء المؤرخين الى ذلك شعورهم العميق بان اصحاب هذه التراجم جميعا شركاء في تراث واحد ، ليكن علما دينيا أو لغويا أو نحويا أو بلاغيا ، او ليكن شمرأ أو نثرا ، فجميعه تراث واحد ، وهم لذلك يترجمون لهم ابجديا واحدا

بعد آخر ، متقلبين مثلا من لغوى الى محدث الى شاعر الى فقيه دون ملاحظة أى ترتيب زمانى أو مكاني . وسار في نفس المنهج والاتجاه من جميع تراجم القرون المتأخرة من الثامن الى الثاني عشر ، فكل قرن من هذه القرون كتابه الخاص بطعائه من كل نوع وادبائه من كل لون ، وهم مجموعون من العالم العربي جميعه من شرقه الى غربيه دون أى استثناء لبلد أو لعالم أو لشاعر أو كاتب ، اذ هم جميعا حملة العلم والأدب في الوطن العربي جميعه ، وينبغي ان يكون لكل منهم مكانه في الكتاب ، وعادة يكون الكتاب كبيرا في مجلدات .

وهو شيء يعز على الفهم تبين طريقة استيفاء ذلك واستقصائه ، اذ نجد مثلا ابن حجر في كتابه « الدرر الكامنة في اعيان المائة الثامنة » لا يكاد يترك عالما بارعا ولا ادبيا نابها في العالم الا ويترجم له في كتابه بحيث يستطيع ان يستخرج منه المباحث في الحركة العلمية أثناء القرن الثامن الهجرى لاي قطر عربي من الاقطار كالاندلس ، صوره هذه الحركة فيه وأهم اعلامها في مختلف العلوم ، وبالمثل يستطيع الباحث في الحركة الادبية بنفس القرن ان يرسم منه صورتها وأهم القصور والكتابات في أى بلد من البلدان العربية كالعراق أو الشام . وههنا نفسه يقال عن كتاب الضو اللامع الذي ترجم فيه السخاوي لعلماء القرن التاسع وادبائه . وبالمثل الكتب التي خرجت لمن عاشوا في اقزون التالية من العلماء والأدباء ، ونسج كيف استطاع هؤلاء المؤرخون ان يعترفوا على جميع ادباء العالم العربي وعلمائه في القرون التي اعتما بها ، وكانوا كانت هناك مصلات وعلاقات تربط العالم العربي بعضه ببعض في تلك الأزمنة لا نستطيع ان نهتما بسهولة ، لانا لو حاولنا الآن نفس المحاولة في القرن الثالث عشر الهجرى او في القرن الرابع عشر وارادنا ان نجتمع تراجم العلماء والأدباء في كل قطر عربي لمجرنا من ذلك او لا نضع لنا غير قليل من العجز والتقصير . ومن المؤكد ان هذه العلاقات والمصلات السالفة لم تكن لا شيئا واحدا هو

## قيمة من

# التراث

## تستحق البقاء

- ١ -



هي حقيقة توشك أن تكون واضحة بلماتها ، لبست بحاجة إلى برهان يقام على صوابها ، لأنها حقيقة يدركها الإنسان بفطرته إدراكا مباشرا ، أو تكاد ، واعني بها أن الولد أراد أن يصيح على نهج والده فهو لا يعذب أن تجيء الحكاية قولا بقول وفعل بفعل ، فذلك في منطق الحياة ضرب من المعال ، فشجرة الورد تجيء على صورة شجرة الورد التي سبقتها ، لكنها لا تجيء مطابقة لها مطابقة كاملة في فروعها وأوراقها وورودها ، وإن أصحاب المعرفة بدنيا النبات ليزعمون لنا بأنك لن تجد في ملايين الملايين من وحدات النبات ، وورقتين تطابق أحدهما الأخرى في كل أجزائها ، وذلك هو سر الحياة في شتى كائناتها : أن يكون لكل كائن عذبة فردية لا يشاركه فيها كائن آخر ، وحتى التوائم ، فمهما بلغ التشابه بينهم ، فيكفي لاختلافهم بختلاف البصمات .

وإذا كان ذلك هو مبدأ الحياة في تصويرها للأجيال من أبنائها إلى أبنائها ، فكيف بالإنسان الذي جعله الله مسئولا عما يفعل ، لا يشفع له أن يكون قد جرى في قلبه مجرى السالين ، وإذاً فهو - كما قلت - حقيقة توشك أن تكون من البهائم الأولية ، ألا يكون المقصود بمحاكاة الأواخر للأوائل ، محاكاة لا تدم مجالا للإبداع وللارادة الحرة تختار لتقع عليها تبة اختيارها .

فماذا نعني حين نوصي المعاصرين بأن يترسموا في سبهم خطو السالين ؟ ماذا نعني حين ندعو إلى احياء تراث الآباء ليسرى في حياتنا الحاضرة سريان الزيت في الزيتسونة ؟ ماذا نعني حين نلتصق لأنفسنا تاريخا نجتمع فيه بين القديم والحديث ، بين الموروث والمعاصر ؟ ولقد يسهل

## ● قيمة من التراث تستحق البقاء

### - ٢ -

وأما المواد المقيسة فمختلفات ، وهكذا تكون حالنا إذا ما استعرنا من الأقدمين « قيمة » عاشوا بها ، ونريد اليوم أن نعيش بها مثلهم ، لكن الذي يختلف فيه وإياهم ، هو المجال الذي تدير عليه تلك القيمة المستمارة .

والقيم كثيرة ، تلك التي كانت تنظم حياة أسلافنا فكرا وسلوكا ، والتي يمكن أن نستعيها لحياتنا المعاصرة ، لتكون هي الحلقة الرابطة بين ماضٍ وحاضر ، لكنني سأقصر الحديث في هذا المقال على أحدها ، فاقمبها تحليلا وتوضيحا ، لأبين كيف كانت منزلتها في فكر السلف ، كيف يمكن امتدادها إلى حياتنا الفكرية الراهنة ، فتصيب إحدى حمزات الوصل التي تجعل من الحلقات سلسلة متصلة أولا بآخر .

والقيمة التي اخترتها لتكون مدار النظر ، هي الطريقة الإدراكية التي أزعسم أنها كانت نهجا مأثورا عند آبائنا العرب والمسلمين ، فطريقتهم في التفكير - فيما أزعسم - لم تكن تصعد من الشواهد الجزئية ، والأحداث الجارية ، إلى المبدأ العام الذي يستتبعها . بل كانت تهبط من مبدأ يغرض نفسه عليهم فرضا ، ليستخرجوا منه ما يستخرجونه من قواعد للفكر والسلوك ؛ على أن مصادر ذلك الالتزام قد تتعدد ، فاما أن يكون المبدأ المفروض ملزما لكونه وحيا من السماء ، أو الهاما بفكرة ، أو حسنا لها ( بالمعنى الاصطلاحي لكلمة حدس ، وهو أن يكون الإدراك عيانا عقليا مباشرا ) أو أن يكون ملزما لأنه تقليد راسخ ، أو عرف بين الناس تواترت به الأعوام .

وستنظر للفقاري أمثلة من مجالات التفكير على اختلافها ليرى كيف كانت الحركة هابطة من العام إلى الخاص ، لا صاعدة من الخاص إلى العام ، لا فرق بين أن يكون المجال مجال علم رياضي أو طبيعى ، أو أن يكون مجال أدب أو فن ، أو مجال لغة أو تشريع ، ففي جميع الحالات ، كان العقل العربى يلجأ أولا بالمبدأ العام ؛ ثم يتدرج منه نزولا إلى تفصيلات التطبيق .

ولنبدا باللغة العربية ، لأن أول ما يميز العربى - بداية - هو أن لسانه عربى ، وإذا كان ذلك صحيحا بالنسبة إلى كل لغة وأصحابها ، فهو صحيح بصفة خاصة بالنسبة إلى العربى ، وذلك لأن عبقرية العربى الأولى ، هي - كما قد قيل - في لسانهم ، أنهم لم يمتزوا بغير اعتزازهم بلغتهم ، إذ هي لم تكن بينهم مجرد أداة للتفاهم ، بل كانت أكثر من ذلك ، كانت هي

على بعضنا - أحيانا - أن يطالبوا الشعاع في يومنا بأن ينظم على غرار ما نظم الشعراء الأقدمون ، أو أن يحكم القاضي في الناس بما كان يحكم به قضاة الأمس البعيد ، ولكن ماذا عساه أن يقولوا في علماء اليوم وبين أيديهم من المسائل والتجارب ما لم يحلم به أحد من السابقين - ولست أريد بالسابقين أولئك الذين عاشوا منذ كذا قرنا من الزمان ، بل أريد من عاش منهم في القرن الماضي أو الذى سبقه ، إن حياة الناس اليوم ، ليس كلها مركبات لفظية ، صيغت شعرا أو نثرا ، حتى يسهل علينا أن نطالب المعاصرين بأن يحركوا أقلامهم أو السنتهم بمثل ما تحركت عند القدماء السنة وأقلام ، بل الحياة أصبحت علمية تجري في المعامل ، والحياة مكثت تدور تروسها وعجلاتها في المصانع ، والحياة نظم في التعليم ، ونظم في الإدارة ، ونظم في إنتاج السلع وتوزيعها ، والحياة طائرات وصواريخ ، والحياة نقل للأعضاء من بدن إلى بدن ، والحياة استنزاع للصنعة ، بل هي استنزاع للهواء وسطح السماء ؛ وإن طريق القول ليطول بنا ، لو أخذنا نسر الأمثلة بالمشات ، لنقول ماذا هي حياة اليوم ؛ فكيف يجوز للوهم أن يتوهم بأن حياة المصر يمكن أن تصب بهذا فيها في قوالب السالفين ؟

ومع ذلك ، فهناك معنى مفهوم - نبحث عنه لنبسطة فيصير واضحا بعد لبها - إذا ما طالبنا أنفسنا بأحياء الماضي أحياء يسرى به في جسم الحياة الحاضرة ، وأن ذلك المعنى البهيم ليأخذ في الظهور ، حين تتصور محاكاة الأواخر للأوائل ، على نحو يجعلها محاكاة في « الانتحاء » لا في خطوات السير ؛ محاكاة في « الموقف » لا مادة المشكلات وأساليب حلها ، محاكاة في « النظرة » لا في تفصيلات ما يقع عليه البصر ، محاكاة في أن يكون العربى الجديد مبدعا لما هو أصيل ، كما كان أسلافه يبدعون ، دون أن تكون التمرة المستحدثة على يدى العربى الجديد هي نفسها التمرة التي استحدثتها العربى القديم . محاكاة في « القيمة » التي يقاس عليها ، يصح وما لا يصح ، كما يأخذ زيد من خالد مسطرته ليقبس عليها قطعة من قماش ، بعد أن كان خالد لا يقبس عليها إلا خطوطا على ورق : المسطرة واحدة ،

ونسوق مثلا آخر للنهج العقلي عند اسلافنا ، وهو النهج الذي يجعل سيره - كما قلنا - متجها من مبدأ هام مجرد ، الى تطبيقاته ، وسنأجلها للثقل من أحد ميادين الفكر الفلسفي . وهو ميدان « الأخلاق » ؛ ولقد تعمدنا اختيار هذا الميدان ، لكون « الأخلاق » طابعا مميزا للثقافة العربية والإسلامية ، اذا ما أجرينا موازنة بينها وبين ثقافات أخرى ، فببينا نجد من الثقافات الأخرى ما يضع ارتكازه على التحليل العلمي لظواهر الطبيعة ، ومنها ما يدير أرجاءه حول محور العسكرية والقتال والغزو منتصرا مرة ومدحورا مرة أخرى ، ومنها ما يجعل الأولوية للإبداع الفني من عبارة ونحت وتصوير ، نجد الثقافة العزبية والإسلامية قد أقامت بنامها على ركيزة أساسية ، هي المبادئ التي ينبغي أن تحكم طرق التعامل بين الناس ، وتلك هي مبادئ الأخلاق .

ونرجع الى اللغ فيلسوف عربي في مجال « الأخلاق » وهو ابن مسكويه ، لنطالع كتابه « تهذيب الأخلاق » وتطهير الأعراق ، متجهين بانظارنا نحو منهج السير ، فلا نكاد نقرأ صفاحاته الأولى ، حتى يتبين ذلك المنهج في جلاء ، ويظل يزداد لنا وضوحا كلما أوملنا في القواعد ؛ فهو منذ البداية يبحث عن المبدأ العام الذي يصلح لأن تشتق منه قواعد الأخلاق ، التي على أساسها ليميز بين ما هو خير وما هو شر في الفعل الانساني .

وكان ذلك المبدأ العام عند ابن مسكويه هو : طبيعة النفس الانسانية ، ما جوهرها الذي يتميز به من صفات الطبايع ؟ لاننا اذا ما عرفنا حقيقة الانسان التي فطر عليها ، لكي يكون انسانا ، عرفنا بالتالي بأي مقياس نقيس الأفضل والأرذل ؛ فكل صفة أو فعل ، تدنو بصاحبها - أو يدنو بصاحبه - من تشبه الجوهر الانساني ، كانت تلك الصفة أو كان ذلك الفعل ، فضيلة ؛ وشد ذلك هو الرذيلة ؛ ولا يفوت ابن مسكويه أن يلفت انظارنا الى أن الكمال في الانسان من حيث هو انسان ، ليس مجرد حاصل جمع كمالات أجزائه ، كان يكون البصر سليما والسمع دقيقا ، والبدن والرتان .. الخ ، إذ الكمال على اخلاقية الانسان لا يبنى على هذه الأعضاء في أدائها لوظائفها البدنية ، وانما يبنى ذلك الحكم على أن يحقق الانسان من حيث هو كائن حكاما ، الضاية التي من أجلها ضوره الله انسانا .

ولا يطول النظر باين مسكويه ، حتى يتبين له أن للنفس قوتين ، ولكل منهما كمالها ، فله - من جهة - « القوة العالة » وكمالها ادراك المصائب

المجال الأساسي الذي انصبت عليه طاقاتهم الفنية ، ولا عجب أن يكون القرآن الكريم هو معجزة الاسلام .

فانظر الى هذه اللغة ، تجد مفرداتها قد جاءت انبثاقا من بنابيع ، قددفقت منها مجموعات مجسوعات ، وكان هذه المجموعات انعكاسا للقبائل والعشائر ، يرتد كل منها الى جسد كبير ، واما تلك التبايع للدفقة بمجموعات الألفاظ ، فهي الأصول الثلاثية - في الأسم الغلب - ويكتفيك الأصل الثلاثي لتظل تخرج من جوفه مشتقاته ، فيكون لك من هذه المشتقات ما تواجه به مواقف الحياة الواقعة جميعا ، انك في اللغات الأخرى قد تضطر في حالات كثيرة الى حفظ المفردات كما هي ، وبغير تقلييل ، لأنها هكذا جاءت ، واما في العربية فمعدك أصل واحد - هو الثلاثي في معظم الأحيان - ولا ضرورة بمد ذلك لحفظ المفردات ، وكل ما عليك أن تفعله ، هو أن تشتق من ذلك الجذر أي فرع تشاء ، فهي لغة تستحق قواعد مطروحة ، لايشد فيها إلا أقل من القليل - والقواعد بدورها تنحصر من مبدأ يفسها ، فإذا عرفت المبدأ ، نزلت منه الى القواعد ، ومن القواعد تنزل الى مواقف التطبيق .

اذا بدأت من كلمة « عقد » - مثلا - انبثقت لك فروع قد تبدو متباينة المعاني ، لكنها معان من أسرة واحدة ، جذها الأول هو هذا الثلاثي ، فمنه تجم : عائد ، ومعمود ، وعقد ( يسكون القاف ) وعقد ( بكسر العين ) وعقيدة ، وعقدة ، ومعدد ... الخ وانك لتعرف مدى علمية هذه اللغة وطرا دما ، اذا حاولت أن ترجع الى ما يقابل هذه المعاني الفرعية في الانجليزية - مثلا - فمعهذ تجد كل معنى قد جاء من ناحية ، بحيث لا يدرك الفاحص صلة الرحم بين افراد الأسرة الواحدة ، وعليك في الانجليزية - في حالة كعذه أن تحفظ كل لفظة بمتماها ، مستقلة عن أخواتها ، واما في العربية فإذا عرفت الجذر عرفت شجرة الأسرة بكل فروعها ، من الأخوة الى أبناء العمومة والحزولة ، الى الأحفاد وما بعد الأحفاد .

وبسبب هذه الروابط الطسوية في مفردات اللغة العربية ، كان في مقدور بعض علماء اللغة ( ولا سيما مدرسة البصرة ) أن تفصح القواعد « العقلية » العلمية التي يقاس اليها في معرفة الصواب والخطأ ، وفي صياغة كلمات جديدة للمواقف الجديدة ، دون الخروج على أصول اللغة وروحها .

الأول خيراً والثاني شراً ، ومعنى ذلك ، أنه بينما أسس الحياة الخلقية نراها نحن وكأنها هبطت علينا من السماء ، فقد يراها سوانا وكأنها تبثت لهم من جوف الأرض .

## - ٤ -

ومن وقفة العربي في فلسفته الاخلاقية ، حيث جعل الأسبقية للمبادئ العامة ، يتلفاها وحياً أو حسداً أو تقليداً وعرفاً ، وعليه تطبيقها بغض النظر عن النتائج التي ترتب في مجرى حياته العملية على هذا التطبيق ، أقول : من تلك البرقة في مجال الأخلاق ، تنتقل الى وقفة له أخرى شبيهة ، في مجال الفنون - سواء في ذلك فن الأدب أو فن التصوير أو غيرها من فروع الإبداع الفني ، فها هنا كذلك نجد اتجاه السير تازلاً من « الفكرة » العامة الى تفصيلات تجسدها ، إن الفنان العربي لا يبدأ من نقطة حسنة الى فكرة تكن وراها - كما قد تكون هي الحال عند وجال الفن في ثقافات أخرى - بل يبدأ الفنان العربي من تصور علق مجرد ثم يضع له التفصيلات التي تلائم

ولما كان الشعر هو الفن العربي الأول بلا نزاع ولا شك ، فانظر الى الشاعر العربي من أين يبدأ وإلى أين ينتهي ، انه اذا ما تغزل - فالأرجح أن ترتسم في ذهنه صورة مثل المرأة على إطلاقها ، كأنها هو يبدأ بتعريف منطقي للمرأة « النوع » وليس الذي أمام تصوره امرأة بعينها ، حتى ولو أطلق على الصورة التي يتشكّلها اسماً ، ففقال انها ليل ، أو هند ، وحتى لو حاول أن يخلع ذلك الثوب العام لامرأة بعينها ، لأنه في هذه الحالة يرفع تلك المرأة المفردة الى الفكرة المثل المتصورة ولا ينتصر من الصورة المثلّ لكي تتناسب مع البشر واناقصه .

واذا وصف الشاعر العربي حصاناً ، فقال عنه انه « مكر » مفر ، مقبل مدبر مما ، كجلمود صخر حطه السيل من عل ، فهو إنما يصور النشال الانلاطوني الحصان كما ينبغي أن يكون ، ثم يخلع ذلك التعريف الأمل على حصانه الفرد ، ولا يعنيه الا يكون حصانه الفرد مطابقاً للنشال الاعلى المرسوم وهكذا قل في شتى الصفات التي يبعث بها الشاعر العربي سائر الأشياء ، فشعره أقرب الى أن يكون صورة فكره منه الى أن يكون صورة لحسه ، ولقد كان المقاد في تعريفه للشاعر انما يعرف الشاعر العربي قبل أي شاعر سواء ، وذلك حين قال عن الشعر انه مقتبس من نفس الرحمن ، وإن الشاعر الفذ هو للاناس بشاشة الرحمن للشاعر ، أي أن الشاعر ينزل منزلة وسطى بين الخالق من جهة وسائر المخلوقات من جهة أخرى ، فيستلهم من الله سبحانه وتعالى صورا مجردة ، ومعلم هبط الى الكائنات الجزئية التي تتفاوت بعداً أو قرباً من تلك الصور المجردة

والعلوم ، ثم له - من جهة أخرى - القوة العاملة ، وكما لها تدبير وسائل العيش ونظمه تدبيرا محكما .

وما دعنا قد وضعنا الأساس العام ، فيسهل - علينا بعد ذلك أن نستخرج القواعد الفرعية التي يجب اتباعها ، لكي يتحقق لنا الكمال الذي تتطلبه فطرة الانسان ولعل هذا الموضوع من الحديث ، أن يكون أنسب موضع نجري فيه مقارنة سريعة بين الوقفة العربية في منهاجها - والوقفة اليونانية ، وذلك لأن أقل الملام بالفلسفة اليونانية ، يدفع صاحبه دفعا الى السؤال : ولماذا يكون هذا الاتجاه في السير من المبدأ العام الى المواقف التطبيقية ، مميّزا للقل العربي ؟ ليس هو بعينه ما قد جرى عليه فلاسفة اليونان ، بل وغيرهم من فلاسفة سائر العصور ؟ وأخسف الى ذلك أن ابن مسكويه قد أخذ عن افلاطون أخذاً مباشرا تحليل النفس الى جوانبها الثلاثة : الناطقة والفضيئة والشهوانية .

وجوابنا على هذا السؤال ذو شقين : اولهما انه لولا أن العقل العربي قد تميز بهذه الصفة نفسها التي تميز بها العقل اليوناني ، من حيث وضع المبدأ الأول ، ثم النزول منه الى نتائج ، لا استطاع ذلك العقل العربي أن يتشكّل الفلسفة اليونانية التي نقلها الى لغته العربية نقلاً كاد أن يكون كاملاً ، وتأنيتها أن ابن مسكويه - شأنه في ذلك شأن سائر الفلاسفة المسلمين - لم يقصر نفسه على الحدود اللاتلونية ، بل انه استخدمها مع غيرها من المصادر التي بين يديه ، في تكوين فكرته الخاصة على أن ما يعيننا نحن في هذا المقال هو معالم الوقفة العربية والاسلامية عند التفكير النظري ، ولا يغير من الأمر شيئاً بعد ذلك ، أن تكون هنالك من شاركوه في تلك المعالم ، كلها أو بعضها .

ولقد جاء هذا الطريق النازل من المبدأ العام الى المواقف الخاص ، من حيث التفكير النظري في فلسفة الاخلاق ، متطابقاً أشد التطابق مع ما تقتضيه العقيدة الاسلامية في هذا الباب ، إذ ان مبادئ الاخلاق عند تلك العقيدة ، هي مازل وحياً من الله سبحانه على نبيه المصطفى ، عليه الصلاة والسلام ، واذن فمن مرة أخرى أمام فكرة ترتسم لنا بأحدى ذى يده ، ومنها تبدأ سيرنا نحو التطبيق في عالم السلوك ، فلو سئلنا بعد ذلك : كيف عرفتم ان الفعل القلاني فضيلة؟ كان جوابنا : عرفناه فضيلة لأنه متفق مع الفكرة الأولى الموحى بها .

وليس مثل هذا الاتجاه في السير هو الملاحظ دائماً عند جميع الشعوب ومختلف الثقافات ، فهناك من يرون أن نقطة البدء لم تكن مبدأ كاملاً ، أو فكرة عامة ، بل كانت نقطة البسب ، خبرات انسانية في ممارسة الحياة مع وقائع الطبيعة والمجتمع ، ثم استخلص الانسان مع الزمن ما قد نفعه وما قد الحق به الضرر ، فعمل

## ● البجة من التراد تستحق البجا

اعتصاما كانيا ، وصب معظم طاقته الفنية في هذا المجال التشكيلي على فن الزخارف ؟ كان ذلك خوفا على نفسه من الردة الى الوثنية ؟ اكان استجابة منه لمناخ ديني ورد صراحة في الشريعة الاسلامية ؟ أم كان ذلك قصورا من الفنان الاسلامي لا اكثر ولا اقل ؟

والجواب عندنا هو ان الامر لا يعلله شي من هذه الفروض ، بل يعلله على الوجه الصحيح طريقة العربي في ادراك الحقيقة المجردة قبل تجسيدها المصنعة ، وتطبيق ذلك في مجال الفن هو ان يتجه الفنان الى هندسة الاشكال لا تنطوي عليه من حقائق رياضية ، ولان رؤية الحقائق في تجربتها ، هي عنده أقرب الطرق التي ينتقل بها الى شهود الله عز وجل ، ويخيل الى انك اذا ما سألت فنانا عربيا او اسلاميا : لماذا لا تتعنه الى « الواقع » ؟ لاجاب : وهل يكتمل الواقع الا اذا مددنا الوجود الجزئي الى ما يرتبط به من جوانب وراء هذا الواقع ؟ ان « الواقع » لا يقتصر على الجزئي كما تتعده حدوده الزماني ، بل ان ما هو حقيقة وراء تلك الحدود ، جزء من حقيقة ذلك الجزئي نفسه ، وانا ( والكلام للفنان الذي نلتزمه ) « تصور » الحقيقة « الواقعة » ، بجانبها التطور والمستور مما .

ولست ارد ان تفلت مني هذه الفرصة ، قبل ان ادحض الزعم بان الاسلام يحرم الفن التشكيلي ( التصوير والخط ) بدليل الحديث الشريف : « يعذب المصورون يوم القيامة » ، ولن أجدها مستند اليه خيرا من نص ورد في ذلك عند أبي علي الفارسي ، النحوي ، في مخطوطة ذكرها بقر فارسي في كتابه عن « سر الزخرفة العربية » وقال ان تلك المخطوطة موجودة في مكتبة البلدية بالاسكندرية ، فابو علي الفارسي يقيم رأيه على اساس لغوي في فهم الحديث الشريف السالف الذكر ، قياسا على فهمنا الآية القرآنية الكريمة : « ان الذين اتخذوا المجل ، سينالهم غضب من ربهم وذلة في الحياة الدنيا » ( سورة الاعراف ) فيقول ابو علي الفارسي ان الإشارة هنا الى « العبادة » لا الى « صاغ عجلا ، او نجرا ، او علة بغير من الأعمال » وعلى هذا القرار ينبغي ان نفهم الحديث الشريف : « يعذب المصورون يوم القيامة » فالمقصود هو اولئك الذين يضعون الله ( تعالى ) في صورة يميلونها ، لا الذين يصورون كائنات ما ، دون ان تكون فكرة العبادة واردة في الاذهان .

واذن فلا بأس في ان يكون للمسلم فن تشكيلي ، وخالصة ما اردنا ان ننتبه عن الفن العربي والاسلامي في هذا المجال ، هو أنه فن يعكس الكائنات على الحامة التي يستخدمها ، بكل تفصيلاتها او ببعضها على سبيل المحاكاة للمحاكاة ذاتها ، واذا قلنا انه فن « فكرة » فقد قلنا بالتالي انه فن للبياني المجردة ، لا للمخلوقات المجسدة .

وبذلك يكون الشاعر أقرب من غيره الى فهم حقائق الكائنات ، لان بين يديه النماذج الالهية التي على ضوئها ينفذ الى حقائق الأفراد .

ولعل شيوخ « الحكمة » في الشعر العربي ان يكون دالا على تلك الخاصة المميزة التي اشرفنا اليها ، وهي نزوع العقل العربي نحو ادراك الحقيقة في صورتها المجردة العامة ، حتى ولو لم يكن قد صادف لها في دنيا الكائنات الجزئية افرادا تزيد صوابها . ومن ناحية اخرى نقول كذلك ان نزوع العقل العربي نحو ما هو مجرد ، يدركه بلغة مباشرة ، لا استخلاصا من أمثلة فردية ، قد جر وراءه نتيجة اخرى في الادب العربي القديم ، وهو خلوه من ادب القصة وادب المسرح ، لماذا ؟ لان هذا الادب انما يركز أساسا على تصوير الملاحظات الجزئية ، متمثلة في سلوك الأفراد ، وفي خاطرات الوجدان ، فاذا لم تكن « الجزئيات » المجردة من أحداث ومن أشخاص تسترعى انتباه الاديب ، انصرافا منه الى ما هو مجرد وعام ، سقط من حسابه - بالتالي - ادب القصة وادب المسرح .

ومن وقفة العربي ازاء الفن الادبي ، تنتقل الى وقفة في مجال الفن التشكيلي من تصوير وزخرفة وما اليها ، فها هنا كذلك نرى في وضوح ما قد زعمناه ، وهو ميل العربي نحو رؤية الجرد العام ، غاضا بصره - عن عدد او عن غير عدد - عن التفصيلات التي تميز الأفراد ، ان المصور العربي والاسلامي ، اذا ما صور شيئا انسانيا او حيوانيا ، صورها على كثير من الابهام فاللامع مدمج بعضها في بعض ، وليست مفصلة ، على نحو ما يرسم الفنان التجريدي في عصرنا ، الى حد كبير ، فهل نسرف في التعليل اذا قلنا ان الفنان العربي يمثل هذا التجريد والتبسيط ، يستهدف الأنواع والاجناس - لا الأفراد ، او قل انه يستهدف تصوير « الفكرة » وليس تصوير الفرد المتميز الذي يجسدها ، اذ الأفراد - في عقيدته - مضمحلون الى زوال ، وهو انما ينتشده الدوام والخلود ، والدائم الخالد هو « الفكرة » لا تجسيدها الشخصية الفانية ، حتى ليحس لنا ان نؤكد ما كررناه في مناسبات كثيرة اخرى ، وهو ان ثقافتنا العربية التقليدية معوزة - وبأدب - لا « اشياء » ، هي ان محورنا « اخلاق » لا « جمال » ، واستخدم هذه الكلمة بالمعنى المقصود بها في الاستطبات او ما يطلق عليه في مباحث الفلسفة اسم علم الجبال ) ، وربما كان ذلك هو ما قصد اليه ماسنيون ، في حديثه عن طرق التعبير الفني عند المسلمين ، اذ قال : « لا وجود « لأشياء » في الفكر الاسلامي ، والمسلمون في فن التصوير يستقرون الوجهوه واللامع لبطالنا .

وهذه الإشارة من ماسنيون تفتح لنا بابا للبحث عن موقف المسلم من الفن التشكيلي بصفة عامة ، فلماذا لم يوجه اليه الفنان الاسلامي

- 5 -

مع الأحداث ، يكون تطور الحياة وتجدها نحو ما هو اصح وارقي .

وعودا بنا على ما بدأنا به في عنوان هذا المقال ، ففي تراثنا الفكري والفني فيه سارية ، هي النزوع نحو الاعتناء بمبادئ اولية قبيل الغوص فيما نهم بالغوص فيه ، ونحن هنا نقول انها قيمة تستحق منا ان نبقى عليها في ميادين الحياة الخلقية والفنية ، ولا نستنتي الا ميدان العلوم ، لانه ميدان لا حيلة للانسان فيه الا ان يلتزم منهج التفكير العلمي ، وبالتال فلا اختلاف فيه بين شعب وشعب من حيث الخصائص القومية . على اننا نعود الى الاشارة بان القردة الموروثية في جوانب الحياة الالاعلمية ، وان تكن حقيقة منا بالبقاء ، لما تجعله في طيها من ملامح مميزة ، الا انه لا ممنوحة لنا عن تعديلها هنا وهناك انما بعد ان ، كلما جاءت الدنيا بمشكلات يستعصى حلها بذلك الجانب الموروث .

هذه صور من مجالات الفكر والفن في تراثنا العربي والاسلامي ، سقناها لنبين بها ما قد زعمناه ، من ان اتجاه العقل العربي اذ هو ينتج فكرا او يبدع ادبا وفنا ، هو ان يسير من مبدأ عام يأخذه منذ البداية ماخذ التسليم ، نزولا الى ما يترتب عليه من تفصيلات الحياة العملية ، واهمية هذه الطريقة في النظر والعمل ، هي ان يدخل الانسان ضمن الحياة مزودا ببوصلة تهديه سواء السبيل .

وواضح انها طريقة تختلف كثيرا عما يقتضيه للنهج العلمي في هذا العصر الذي استحدث له منهجه مع النهضة الأوروبية في القرن السادس عشر ، فمنهج العلم - اذا كان علما طبيعيا ( اعنى الفيزياء والكيمياء والبيولوجيا ) - الع - يقتضينا ان نبدأ بالمعطيات الجزئية مسودا الى البسدا العام أو القانون العلمي .

على ان الاختصار على أحد هذين المنهجين دون الآخر في جميع ميادين الفكر والفن ، له خطورته البالغة في حياة الناس ؟ فاذا كان لآبناء الحضارة الغربية القائنة من شكاة يصرخون بها في الم وحسرة ، فهي ان طغيان العلم ومنهجه على الانسان قد قضى على شعور الفرد بذاته المستقلة المميزة لان ما هو خاضع للعلم ، مشترك وموحد بين الناس اجمعين ، فماذا يصنع الفرد المتميز بشخصيته بجوانبه الفريدة التي تميز بها ويريد ان يفصح عنها في حياته الجارية .

وكذلك اذا كانت لنا آبناء الأمة العربية من شكاة تصرخ بها في خشية وقلق ، فتلك هي اننا لو اسلمنا كل جوانب حياتنا لمبادئ صاغها لنا الآباء الاولون ، فماذا نصنع بتفصيلات الحياة المصرية المليئة بالعلوم والصناعات ، اذا رأينا ان تلك التفصيلات تأتي ان تصنع للمبادئ المأخوذة بادي ذي بدء ماخذ التسليم ؟

وهنا ينشأ السؤال الهام ، وهو : امن الحتم ان يكون : اما حياة كلها للعلم ومنهجه الاستقرائي ، واما حياة كلها للانفواء تحت مبادئ مقبولة سلفا ؟ اهو مستحيل على الانسان ان يعيا في ساحة من السمين ، لكل منهما منهجه الذي يلائمه : فسلم للعلوم وما يتفرع عنها من صناعات ويكون له منهجه القائم على تقصي الوقائع فيسبل صياغة القوانين ، وقسم آخر لحياة القيم الخلقية والجمالية ، وفيها يكون السليم مهتديا بمبادئ مسبقة .

على اننا حتى في هذا القسم الثاني ، لا بد من مرونة التكيف كلما ارتد اليها سلوكنا العمل بنتائج ليست هي التي اودناها ، ففي حسابات كهذه لا خاص من مراجعة المبادئ ، لنحل غيرها مكانها ، وفي هذه المراجعة المستمرة ، والسائرة

فصول

فصول



# الأصالة والمعاصرة

## رأى جديد في مشكلة قديمة

لست ادري من الذي ادخل تعبير « الاصالة والمعاصرة » ، في حياتنا الفكرية . فقد كانت المشكلة نفسها معروفة ومطروحة امام جمهور المثقفين ، منذ القرن التاسع عشر . وكانت مجادلات الرواد المحدثين من مفكرى العرب حول الموقف الذى ينبغي ان نتخذه من التراث الماضى ومن علوم العصر تنتمى الى صميم هذه المشكلة . ومن المؤكد ان استمرار مناقشة المشكلة نفسها حتى اليوم ، واستمرار التساؤل عما ينبغي ان نأخذه من اسلافنا وما ينبغي ان نقتبسه من معاصرنا ، واستمرار الخلاف بين معارس تعبر عن نفس المواقف التى اتخذها اجداد روحيون لنا منذ اكثر من قرن من الزمان - هذا الاستمرار هو فى ذاته علامة من علامات الاعتلال ، لا الصحة العقلية .

فى الوقت الذى ظللنا خلاله نتجادل حول ما نأخذ وما نقتبس وما نتخذ عنه او نرفضه ، وما يلائم ظروفنا وما يتنافى مع أوضاعنا او اخلاقنا او عقيدتنا - فى هذا الوقت كانت أوروبا قد انتقلت من عصر الخيل الى عصر الصواريخ ، ومن طائفة الفحم الى الذرة ، وكانت اليابان قد تحولت من بلد شرقي منسى متخلف الى اكبر منافس لاعظم القوى الصناعية فى العالم .

## ● الأصالة والمعاصرة

كان المفروض أن تحسم المشكلة منذ وقت طويل ، وأن تنتقل من الحسم النظري إلى الفعل ، وحتى لو عجزنا عن حسمها فقد كان الواجب ألا نحصر أنفسنا في طارها طوال أكثر من قرن كامل ، تخيرت خلاله البشرية بأكثر مما تغيرت منذ عصر ميلاد المسيح ، ومع ذلك فقد ظلنا ندور في نفس الحلقة ، ونحصر أنفسنا في نفس الأطوار ، ونتصور أن حل مشكلتنا الحية الملحة التي تستصرخنا من كل جانب ، ينبغي أن يظل معلقا حتى نجيب عن هذا السؤال الأساسي ، وبعدئذ ، ومن خلال الإطوار الذي سنستقر عليه (إذا قلنا يوما ما إن تستقر) سيصبح من المبور أن نحل كل شيء .

وإحقا للحق فإن طرح المشكلة ، طوال الفترة التي تزيد عن قرن من الزمان ، لم يكن يحدث بطريقة واحدة ، ولم تكن كل مرة الثابت فيها المشكلة مودرة طبق الأصل من الأخرى . فقد كانت مشكلة الواجبة بين القديم والجديد تثار كل مرة في ظروف مختلفة ، ويعاد طرحها من خلال منظورات مغايرة ، واستجابة لواقف متجددة . فهي تارة تثار في مواجهة العلم الأوربي المكتشف حديثا ، أو في مواجهة نظريات علمية معينة (نظرية التطور مثلا) صدمت العقل الشرقي الإسلامي وحفوهو إلى مراجعة مبروريات كثيرة ، وتارة أخرى تثار في سياق الكفاح من أجل الاستقلال الوطني والتحرر من المستعمر تكريا وماديا ، وتارة تثار في مواجهة التفوق العلمي والتكنولوجي لثقافة دخيلة احتلت أرضا عربية وهددت الكيان العربي ذاته بأخطار فادحة .

وهذا فإن صيغة «الأصالة والمعاصرة» هي أحدث صيغة لمشكلة طرحها العقل العربي على نفسه منذ أمد بعيد . ويبدو لي أن هذه الصيغة قد راجت رواجاً خاصاً ، أن لم تكن قد ابتدعت ابتداءً ، بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ ، وطرحت في سياق عملية مراجعة النفس ، الشاقة والالية ، التي قام بها العقل العربي لكي يفهم سر هذه الهزيمة ، أو يخفف من نفسه وقها أو يبحث عن الوسائل الكفيلة بتوضيحها . ويبدو لي أن اختبار الالفاظ ذاتها كان راجعاً إلى مؤثرات أجنبية ، مباشرة أو غير مباشرة . فقد شاع في بلدنا مصطلح «الأصالة» ترجمة للمصطلح الفرنسي Authenticité .

الذي استخدمه بعض المفكرين الغربيين المعنيين بأمور العالم الثالث ، ووضعه في مقابل مصطلح «الحداثة» Modernité ، الذي يقترب معناه المقصود كثيرا من لفظ «المعاصرة»

وكان من أهم هؤلاء المفكرين الغربيين ، المؤرخ وعالم الاجتماع الفرنسي جاك بيرك الذي عمل على ترويج هذا المصطلح في كتبه ، وبين تلاميذه من العرب ، وهم كثيرون . ومعظمهم يحتل في حياتنا الثقافية مكانة هامة . وأنا لا أزعم أنني اتبع تاريخ مبدئ المصطلحين ، بل أنني أعتني أن يقوم بهذه المهمة باحث جاد ، يكشف لنا بدقة من الظروف التي أدخلها فيها ، في حياتنا الثقافية للمرة الأولى ، ولكن إذا صرحنا مفكراً غربياً هو الذي يرجع إليه الفضل في إشاعة هذه الصيغة في جونا الثقافي ، في العقدين الآخرين ، كانت هذه الحقيقة ، في حد ذاتها ، مظهراً من مظاهر الأزمة ، ومفارقة لانتظر من السخرية المريرة : أعني أن يستعير متقفوامة من الأمم من حضارة أخرى نفس الصيغة التي يريدون أن يعبروا بها عن رغبتهم في الاستقلال الفكري من الآخرين والعودة إلى جذورهم وبست كل ماهو مغفوة في تراثهم .

على أية حال ، ظهرت صيغة «الأصالة والمعاصرة» في حياتنا الثقافية في وقت ما خلال العقدين الآخرين (على الأرجح) ، وسرعان ما طغتها (بإحدى الكتاب والباحثين) ، وكونت نواة أساسية تحلقت حولها بلورة ظلت تتضخم وتتضخم حتى ضمت في داخلها قدراً كبيراً من نتاجنا الفكري والثقافي منذ فترة ظهورها . وشاعت الصيغة بين الكبار والصغار ، وأصبحت حاضرة في كل الندوات والمؤتمرات والحلقات ، وصارت ضيفاً دائماً على مجلاتنا الفكرية وصفحاتنا الأدبية ، وأصبح كل مفكر يستضيف شاباً مثقفاً يود أن يجري معه حديثاً أو مقابلة ، يتوقع سؤالاً واحداً على الأقل حول مشكلة الأصالة والمعاصرة ، ويصدق توقعه في الغالبية الساحقة من الحالات .

خلال هذا كله لم يتوقف أحد لكي يحلل الصيغة نفسها ، ويتبين مدى ندرتها على التعبير عن المشكلة المطروحة . وهذا للأسف أمر شائع في جونا الثقافي : إذ تطرح الصيغة فتنداولها الألسن على الفور دون أن يتوقف أحد لكي يتساءل عن مدى سلامة الصيغة ذاتها ودقتها . وحين تكون الصيغة غير دقيقة ، يتمكن ذلك سلباً على كل الجهود الفكرية التي تبذلها في سبيلها .

وفي اعتقادي إن من المفيد إلى أقصى حد أن نثيرت لظلال لكي نحلل هذه الصيغة التي أصبحت جزءاً لا يتجزأ من الحياة الثقافية على مستوى العالم العربي كله . واستطيع أن أقول إن تحليلاً كهذا كفيل بأن يكشف لنا عن عيوب أساسية في هذه الصيغة ، وهي عيوب تمس - للأسف الشديد - على كل من يستعملونها (وما أكثرهم) دون أن يتبين إليها أحد ، وتؤدي إلى اختلال واضح في الأفكار الفكرية التي تحضرنا فيه ، وإلى وضع بدائل غير دقيقة لمعالجة تلك المشكلة الحيوية .

بلا نزوية، أو ان العاطفة تعبر بالفعل عن الشاعر الداخلية لصاحبها، وليس فيها زيف أو خداع.

وفي هذا المعنى الثاني بدوره لتجد ادنى تعارض، أو حتى اختلاف جوهري في المعنى، بين الأصالة والمعاصرة، لان المعاصر يستعمل على ما هو أصيل وما هو غير أصيل، أعني ما هو صادق مع نفسه، وما ينطوي على زيف أو خداع.

هذان هما المعنيان الرئيسيان للأصالة، وهما كما نرى لا يتفقان أي تعارض مع «المعاصرة»؛ وتشكيل التطبيقات وفقاً للظروف بحيث أن وضع اللفظين أمامنا - في كل المجالات الحالية للمشكلة - كما لو كانا يدلان بتعين علينا أن نختار بينهما، أو على أحسن الفروض أن نوفق بينهما، هو في صميمه طرح باطل: يؤدي إلى تشويه المشكلة برمتها، وإلى تفاصيل العقول التي تضيئ نفسها في البحث عن حل لها. فنحن، ببساطة شديدة، نهجد أنفسنا في الغفلة أثر لا يوصل إلى شيء ونبحث عن باب مناعة ليس لها مخرج.

ولو شئنا أن نبحت عن المسائل الحقيقية للأصالة، والبدني الذي حددناه، لوجدنا أنه الزيف، والسطحية، والمحاكاة الحرفية - وللمقابل الآخر - أعني المحاكاة - أهمية خاصة في حياتنا المعاصرة. ذلك لأن حالة التخلف التي تعانيها تؤدي بنا إلى أن نلتصق بأسباب التقدم في محاكاة نماذج أحرزت نجاحا في مجتمعات أخرى. وعكسها ندعو البعض إلى اقتباس النموذج الأوروبي الأمريكي - أي النموذج الغربي الرأسمالي - ويرى في هذا النموذج خلا امثلا لمشكلاتنا المعاصرة والعنوية. وفي مقابل ذلك ندعو البعض الآخر إلى الأخذ بالنموذج الاشتراكي - بدرجة من درجته - على أساس أنه هو وحده الكفيل بأنقاذنا من خطر التخلف والانفعال بنا إلى الطريق المؤدى إلى النعوش.

والاقتباس أو الاقتداء بالتجارب الأخرى ليس ميباً في ذاته. فمن الحال، بمد كل هذا التاريخ الذي مروت به المجتمعات البشرية، أن يبدأ مجتمع تجربة من الصفر. وحتى لو استطاع ذلك فلن يفيد هذه البداية المظلمة كثيراً، بل إن النماذج التي تقبلها التجارب الأخرى تقنياً من كثير من الجهود والمحاولات التي جربت من قبل فلم توصل إلا إلى طريق مسدود. غير أن الأمور كثيراً ما تصل إلى حد المحاكاة التلقائية المسانحة: فنجد انتشار النموذج الغربي الرأسمالي يظل دون انطاق الحياة الترفية الاستهلاكية التي يفتقنها المجتمعات الغنية بدءاً من معالجة كوكبية. مع أن مجتمعات هؤلاء القلدين مازالت تفتقر إلى أبسط ضرورات الحياة الأدبية في كثير من جوانب معيشتها. بل قد نجد منهم من يحاكي الغربيين في أسلوب تعاملهم وطريقة كلامهم

وأمل، من خلال التحليل الذي ساقده في هذا البحث، أن أثبت أن هناك ثلاثة ميوب أساسية في للطريقة القائمة التي تطرح بها مشكلة الأصالة والمعاصرة:

**أولاً:** أننا ننصو وجود تعارض أو تقابل بين اللفظين، مع أنه لا تعارض بينهما على الإطلاق.

**ثانياً:** أننا نقرض على أنفسنا، في مواجهة هذه المشكلة، اختياراً بين بدلين (أو توفيقاً بينهما) وبذلك نحصر أنفسنا في هذا الأطوار الضيق، مع أن هناك بدائل أخرى لا تنتمي إلى هذا الطرف أو ذلك.

**ثالثاً:** أن الصيغة بأكملها لا تحل المشكلة المعاصرة لاحتتمنا بقدر ما تعبر من فراغ أساسي في حاضر المجتمع الذي نعيش فيه.

## ملأ معنى الأصالة ؟

في تصوؤ أن المفهوم الأصالة معينين رئيسيين، بينهما تشابك واتصال وثيق:

المعنى الأول زمني. فالأصيل، أو العريق هو الذي تمتد جذوره إلى الماضي «وتتصل» فيه. بهذا المعنى نتحدث من أسرة أصيلة، أو من فرس أصيل، فنقصد في الحالتين اعتداد الجدور إلى أصول بعيدة يمكن تتبعها والظهور بها. ولكن هذا الذي تمتد جذوره في الماضي لا بد أن يكون موجوداً معنا اليوم، أي لا بد أن يكون معاصراً. فالفرس الأصيل هو السليل الذي نراه حولنا، ونستطيع أن نتتبع شجرة نسه إلى أجداد مشهود لهم بطو المكان. وبعبارة أخرى فإن الأصالة، في معناها الزمني، تطلق على تلك الحالة التي يكون فيها المعاصر، أو الموجود معنا اليوم، جذارياً بجذوره في الماضي، وفي التاريخ.

وبهذا المعنى الزمني لا تكون الأصالة، على الإطلاق، تقيفاً أو حتى مقابلاً للمعاصرة، بل أن كلا منهما تشكل جزءاً من معنى الأخرى. فالأصيل لا بد أن يكون معاصراً يتبعز بعمق جذوره التاريخية (بينما يوجد «أصلي» معاصر سطحي بلا جذور). والمعاصر قد يكون أصيلاً أو غير أصيل. وبعبارة أخرى، فهناك لداخل لا يستهان به في المعنى بين الأصالة والمعاصرة، عندما نفهم الأصالة بمعناها الزمني، على حين أن الطرح الشائع، الذي لا يناقشه أحد، له هذه الصيغة بعبور الأمر كما لو كانت. الأصالة تشير إلى الماضي أو التراث وحده، والمعاصرة تناهزم الحاضر لحسب.

على أن الأصالة معنى ثانياً، لا صلة له بالزمان، هو الصديق مع النفس والتعبير الحقيقي من الذات. وفي هذا المعنى نتحدث من «أصالة العاطفة» أو «أصالة الشاعر». فلا نقصده بالطبع العودة إلى الأصول التاريخية المعالفة للشاعر، وإنما نقصد أنه في فنه يعبر عن نفسه

جذورنا ، ونرتد الى أصولنا ، ومن ثم فأننا في واقع الامر ، لا «نحاكي» أحدا ، لان المحاكاة انما تكون بين طرفين متفابرين ، وهو لا ينطبق على العودة الى الذات في منابعها الاصلية .

**ولكن ، هل تمكن الاصاله في مثل هذه العودة الى الماضي بقى ؟**

من المؤكد ان معظم الاذهان ربط بين مفهوم الاصاله وفكرة الرجوع الى الجذور البعيدة في الماضي ، حتى لو لم تكن توافق على أن هذا الرجوع هو الصيغة المثلى لحل المشكلات الحضارية الراهنة للمجتمع . ومع ذلك يبدو لي أن الامر يحتاج الى وقفة ثنائية لتحلل فيها عملية العودة الى الماضي ، لكي يتبين لنا ان كانت تلك اصاله خالصة ، أم ان فيها قدرا - يزيد أو ينقص - من المحاكاة ، وبالتالي من الانفتاح الى الاصاله .

ان انصار الاقتداء بالسلف الصالح يركزون دعوتهم على فترة معينة من التاريخ ، هي على وجه التحديد فترة صدر الاسلام . والنموذج الذي يدعون الى الاقتداء به هو نموذج الاسلام الاول ، اسلام الدعوة والكفاح والانتصار وبناء الحياة الجديدة ، أي عصر النبي والخلفاء الراشدين . وربما توسع بعضهم فامتد الى نهاية القرن الاول والثاني من الهجرة ، ولكن المهم في الامر أن يؤرث الانتماء ، ومركز الاشباع هو اقدم معصور الاسلام . ويعترف انصار هذه الدعوة انفسهم ، بأن الفترة التي تلت ذلك ، اثنى الفترة التي تفصلنا عن عصر الانتصار الاول ، كانت في معظم الاحيان فترة تدهور وتراجع وخروج من الخط القويم ومن النموذج الراجح الذي ضرب به لنا السلمون الاولين .

وبعبارة اخرى ، فان معظم فترات التاريخ الاسلامي كانت - باعترا ف انصار هذا الراى - « انقطاعا » عن المسار الذي بدأ بداية جديدة ، وخروجاً وانجرافاً عن الاتجاه القويم . أي أننا حين يراد منا أن نمود اليوم الى هذا النموذج ، لابد أن نتفر قلزة هائلة فوق الجزء الأكبر من التاريخ العربي الاسلامي ، ونعود الى اول فتراته ، ونسقط من حسابنا جهودا كبيرا من الزمن الذي يفصل بيننا وبين هذا العصر الاول .

هذا الانقطاع ، وهذه القفزة فوق فترة زمنية طويلة ، تسقط شرطا أساسيا من شروط الاصاله ، وهو «الانصراف» . نصحيح ان العصر الذي يراد منا أن تقتدى به ، ينتمى الى جذور تاريخنا البعيد ، ولكنه لم يظل مستقدا على نحو متصل حتى وقتنا الراهن . فنحن في حالة النموذج الاسلامي ، نتمرف صراحة بالانقطاع حين نقول اننا نتكبن طريق السلف الصالح منذ القرون الاولى ، أي أن معظم فترات تاريخنا كانت خروجاً على النمط الاول . ونحن نعلم أن الاصاله لى نسب انسانا

وتفاصيل اسارتهم وايمانائهم ، وربما امتدت المحاكاة الى أمور يعترف القريبون انفسهم بأنها من ميوهم الأساسية . ومن جهة اخرى فان انصار النموذج الاشتراكي كثيرا ما يمتصرون جهودهم في محاولة التطبيق الحرفي لنظريات ظهرت في مجتمعات ذات بناء وتاريخ مختلف ، دون اى اجتهاد في اعادة صياغة النظريات

وفقا لظروف المجتمع المحلية . بل ان كفاحهم كثيرا ما ينحصر في ترديد عبارات وصيغ مكررة مخبولة ، لا تفهمها الجماهير ولا تجد فيها تعبيرا عن واقعها أو اقترابا من مشاكلها . وبذلك يعطى هؤلاء الفرصة لخصومهم كي يتهومهم وبالعالة ، وهو لفظ ان لم يكن يعبر عن الاشتغال لمصلحة الغير لقاء مقابل مادي ، فهو على الاقل يعبر من النبعة الفكرية التي قد تصل ، في الحالات المتطرفة ، الى حد تلقى التعليمات الجاهزة وتطبيقها دون اى تصرف .

لكل اذن انواع من المحاكاة الحرفية تنضم كلها شيئا لالاصاله وعجزاً عن التعبير الصادق عن الذات ، ونشأ عن فراغ وخواء داخلي لا يكون هناك مفر من ملته بعضهم مستعد من نموذج خارجي . فإذن اذن تمكن الاصاله في مثل هذه الحالات ؟ من الواضح ان النموذج لو كان نابعا من واقع المجتمع نفسه ومعبرا عن ظروفه الفعلية ، أو لو كان ينضم اعادة تشكيل أساسية لنموذج مجرب في مجتمعات اخرى ، بحيث يتلاءم مع الواقع الذي نعيشه بكل عناصره ، لكان مثندا لنموذجاً اصيلا . وهنسا تكون الاصاله هي ان نامل انفسنا جيدا من الداخل ، ونلتصمى الحلول لمشاكلنا من عناصر الواقع الذي نعيش فيه ، أو نجعل من واقعنا سحورا بدور حوله كل مانستخدمة من غيرنا .

غير ان هناك نوعا آخر من المحاكاة ، يوصف بأنه لا ينضم اى خروج من الاصاله ، بل يقال انه هو نفسه التعبير الحقيقي عن الاصاله ، واعنى به محاكاة اسلافنا والعودة الى نمود الحياء الذي كان سائلا ابان انتشار دموتهم وازدهار دولتهم . وقد يتخذ هذا النموذج شكلا اسلاميا ، ويقال ان صيغة التقدم الوحيد المتاحة لنا هي أن نمود الى اسلام السلف الصالح ، مادام هؤلاء قد تمكنوا بفضل ايمانهم من تثبيت دعائم دولة كبرى وقهر اعظم امبراطوريات التاريخ القديم . وقد يتخذ شكلا عربيا ، فيشير انصاره الى امجاد العروبة في عصرها الذهبي ، على الصعيد العسكري والسياسي والحضاري والعلمي ، ويدعون الى بحث هذه الامجاد والتشبه بها من جديد . وفي معظم الحالات يتخذ هذا النموذج شكلا يجمع بين الاثنين ، اى بين الاسلام والعروبة .

هذا النوع من محاكاة الاجداد ، أو - حسب العبارة التقليدية - الاقتداء بالسلف الصالح ، يعد في نظر الكثيرين الحل الامثل لمشاكل الاصاله . فنحن في هذه الحالة نمود الى

هناك حالات أشد تعقيدا من أن ترد إلى مثل هذه الصيغة المبسطة . وفي الحالة التي نحن بصددنا ، بمادتنا أولئك الذين يفترون من التراث القديم لانهم يرونه أضيّق نطاقا بكثير من الواقع المتمدن الذي يعيشون فيه ، ولأنهم يرونه عاجزا - يحكم الظروف التي نشأ فيها- من الإجابة عن كثير من الأسئلة التي تواجه إنسان اليوم ، وحتى لو استخلصنا منه أجابات كهذه بالإجتهاد ، فسكون مقدار الجهد الذي نبذله في عملية الاستخلاص والاستنباط هذه معادلا للجهد الذي نبذله لو بدانا من جديد .

وبعض النظر تماما عن مدى اتفاقنا أو اختلافنا مع هؤلاء ، فإنهم يمثلون فئة مغلقة : لا تسمى إلى الهدم أو التنكّر للماضي وإنما تهرس على أن تعطي العاصر حقه كاملا . ولكن المهم في الأمر أن هؤلاء ، مع شعورهم بالانزعاج إزاء الماضي البعيد ، قد لا يكونون « متفكرين » على الإطلاق ، أعني أنهم قد لا يكونون متحازين ألبا إلى حضارة الغرب ، على الصورة التي ترسمها كثير من الكتب الشائعة لكل من يدعى « تحفظا » على فكرة العودة إلى التراث القديم .

هنا نجد موقفا أشد تعقيدا مما صورته لنا القسمة الثنائية التي تهرسنا فيها مشكلة « الإصالة والمعاصرة » . نحن هنا إزاء عقول لا تتحمس لحضارة الغرب أو تحاكيها محاكاة عمية ، وتدرك على وجه الخصوص أن القيم واتجاهات السلوك الانساني لا تنقل آليا من حضارة إلى حضارة ولكنها تمرّك في الوقت نفسه أن الخلاص الذي يقدم إليها في صورة عودة إلى نسط الحياة والفكر السائد في عصر ذهبي غابر لن يحل للمشكلة . ولن يقدم إلا أطبارا شديدا العمومية ، يتعين علينا أن نلناه بمطعون لابد أن يستمد كله من ظروف حياتنا الراهنة . هذه الحالة الحقيقية ، التي تكاد تكون مأساوية ، موجودة بيننا ، ولكن أين موقع أصحابها على خريطة « الإصالة والمعاصرة » كما يرسمها سبل الكتابات الذي عالج هذا الموضوع ؟

ويؤدى بسا إمكان التفكير في التفتين السابقتين ، اللتين تخفق فيهما صيغة « الإصالة والمعاصرة » إلى نتيجة هامة تكشف عن قصور ثالث في هذه الصيغة . ذلك لأننا - حين نضع أنفسنا أمام بدلين يتعين علينا أن نحدد موقفنا منهما ، أحدهما هو ماضى حضارتنا الخاصة ، والآخر هو حاضر حضارة أخرى مستقلة وغريبة عنا فأنتنا لن نجد مثذلل أجابة من مسائل أساسية :

وأيضا - نحاصرنا نحن ، وواقع الحضارة التي نعيش فيها من هذين البديلين ؟ أم أننا ننقلها من أن نمود إلى تراثنا القديم ، أو أن نقف على تلك حضارة الغرب وأساليبها ، ولا نغنى أن

أو فرس ، إنما نعني أن يكون هذا النسب مستترا أو متصلا من فترة معينة في الماضي حتى الوقت الحاضر ، ولو حدث أي انقطاع في النسب خلال هذا المسار لما عاد هذا أو ذلك أصيلا .

وهكذا نجد لزاما علينا أن نعيد النظر في موقف أولئك الذين يحددون الإصالة بأنها العودة إلى جذورنا الضاربة في أعماق الماضي . فحدث انقطاع أساسي بين الحاضر وبين هذا الماضي البعيد يؤدي إلى الإحساس بنوع من « الانزعاج » بين الإنسان وبين جذوره البعيدة . وكما أننا في حالة محاكاة النماذج الأجنبية المعاصرة ، نشعر بانزعاج « مكاني » لأن هذه النماذج دخیلة علينا ، تنسج إلى بقاع تفصلنا عنها مسافات مادية (ومعنوية) كبيرة ، وكذلك نشعر بانزعاج « زمني » حين يطلب البناء أن نتفرق فوق الزمن قفزة هائلة ، ونجتاهل معظم فترات تاريخنا ، ونقتدى بنموذج قديم في ظروف أصبحت مختلفة عنه كل الاختلاف ، وفي عالم لا نرتبط بهالم إلا سلاسل آية صلة ، في الوقت الذي نعتزف فيه مراحلة بان الخيط الذي كان مفروضا أن نظل مسكين به ، منذ ذلك العصر الذهبي القديم ، قد انقطع منذ أمد بعيد .

وهكذا تؤدي هذه الملاحظة إلى نتيجة هامة هي إن الربط بين الإصالة والعودة إلى الماضي قد لا يكون صحيحا على الدوام ، وذلك حين ينقطع الخيط المتصل الذي يربط بين الماضي والحاضر . وفي مثل هذه الحالة نستطيع أن نصور نوعا من « الانزعاج الزمني » الذي يشعر به الإنسان المعاصر إزاء تراث يراد منه بعته بعد انقطاع طويل ، وفي ظروف أصبحت مغايرة إلى أبعد حد .

فالذا كان من الصحيح أن الإصالة لا ترتبط ضرورة بالرجوع إلى الماضي ، فإن مشكلة الإصالة والمعاصرة تكتسب عندئذ طابعا أمقصد بكثير مما تبلى عليه الوهلة الأولى .

ذلك لأن الوضع الشائع للمشكلة هو إيجاد تقسيم ثنائي : فقلت إن كان يكون أصيلا أو معاصرا . أما من المتعاطفين مع الماضي أو من دعاة المعاصر . أما داعية إلى الرجوع إلى التراث ، أو نصيرا للتحدث . فإن لم تكن من أنصار القديم فانت حتما « متغرب » (ولفظ التغرب يستخدم في هذا السياق ببراعة ، إذ يجمع بين غربة المرء من مجتمعه ، وبين انحيازه « للغرب » الذي هو حامل لواء الحضارة المعاصرة ) . أما محاولة التوفيق بين الطرفين فلا تشكل في واقع الأمر موقفا ثالثا ، لأنها لا صمد أن تكون أخذنا من كل منهما بطرف .

على أن في هذا التقسيم الثنائي بسيطا مغررا . فنامم الواقع ليس دائما على صورة « إما هذا وإما ذلك وأما كلاهما معا » . بل أن

إبداعي أساسي يتيح لنا أن نبتكر الطول دون أن نجرى وراء الآخرين الذين توصلوا إلى حلولهم في ظروف مختلفة ، وفي مواجهة مواقف مغيرة ،

وتأنيها البعد الزمني : إذ أن محور التمازج بين الإصالة والمعاصرة لا يعنى النقاء البعد التاريخي . والتزام المجتمع العريض على أصالته بطروقه الخاصة ورفضه للمحاكاة العمياء ، لا يعنى أن هذا المجتمع قد زلّض ماضيه أو تنكر له . ذلك لأن كلا منا يحمل ماضيه على اكتافه في حاضره . ونحن نقول أن الحلول الأصيلة هي تلك التي تستمد من واقع المجتمع ، فإن مفهوم الواقع « هنا يحمل في طياته كل ماضى هذا المجتمع وتراثه . ومن المؤكد أن تاريخ المجتمع وتجاربه الموروثة كلها تشكل جزءا لا يتجزأ من واقعته الذي يحياه . وعلى ذلك فإن الحلول التي نقول أنها ينبغي أن تستمد من الواقع الذي نعيش فيه ، لابد أن تتضمن في الوقت ذاته حكمة الماضى وخبرة التراث بقدر ما تتضمن من عناصر الإبداع والتطلع إلى المستقبل .

ومجمل القول أن الإصالة الحقيقية تكمن في قلب المعاصرة ، دون أن تنكسر للماضى ومقياسها الحقيقي هو أن تعرف كيف تبتكر حلولاً صادقة وملامحة لمشكلاتك التي تعيشها في عصرك . مستعينا بكل ما تحمله من خبرات ماضيك ، دون أن تخدع نفسك أو تغالطها ، أو تنقل من الآخرين بشيء وعى بالاختلاف بين ظروفك وظروفهم .

وحيث تلهم الإصالة على هذا النحو ، يتضح زيف التقابل التكللي الذي يصحها في مواجهة المعاصرة ، ويتبين خطأ التفسير الذي جعل اللفظين مرادفين لمعيشة الماضى ومعايشة الحاضر . فقد تكتمل كل شروط الإصالة في مجتمع يعايش عصره معاشة كاملة ، وقد تفتح كل مقومات الإصالة في مجتمع لا يعرف لنفسه مخزجا إلا أن يحاكي ماضيه البعيد .



نبحث عن صيغة للتوفيق بين الاثنين ، فلو تعامل خلال ذلك كله مع طرفين خارجيين من الواقع العربي الراهن : فالماضى البعيد فصلنا عنه مسافة تاريخية شاسعة وتطورات وخبرات « الله اكتسبت خلال حقبة طويلة من الزمن ، وحاضر القرب فصلنا عنه قيم وتقاليد وتراث يصعب أن يتلاشى طرفاها بعد أن تشعب مسارهما منذ وقت طويل في طريقتين مستقلتين . ومعنى ذلك أن الطرح الشائع للمشكلة يحصرها في إطار يبدلين لا ينطبق أى منهما على الحاضر العربي ، على مفاهيمه وظروفه ومقولاته واشكالاته المميزة ، وإنما ينطلق أحدهما من الماضى العربي ، والآخر من الحاضر غير العربي ، فعلام تدل هذه الطريقة في طرح المشكلة ؟ أنها لا تدل إلا على خواء الحاضر والعجز عن ملئه بحتوى مستمد من طبيعته الخاصة ، لا من عناصر بعيدة عنه زمانيا أو مكانيا . بل أن الصيغة ذاتها إنما هي تعبير مبطن ، غير مباشر ، من واقع التخلف ، أو تخلف الواقع ، ويظهر ذلك بوضوح تام حين نقارن الإشكالات الحضاري الذي تعبر عنه هذه الصيغة في مجتمعاتنا ، بالإشكالات الحضاري لبلاد العالم المتقدمة . ففي هذه الحالة الأخيرة لانجد التماسا للحلول في تراث قديم ، أو في اقتباس عناصر حضارات أخرى ، وإنما تنطلق الإشكالات كلها بطبيعة الواقع القائم بالفعل ، وتستمد من عناصر الحياة المحيطة بالإنسان هذه المجتمعات . ومنذ ذلك تكون المشكلات المطروحة من نوع : مشكلة القيم الإنسانية في مقابل القيم المادية ، أو علاقة الإنسان بأدوات عمله ونتائج عمله ، أو تأثير المعرفة على مصير الإنسان ، الخ ..

مجمل القول أن الإشكالات الحضاري في هذه الحالة الأخيرة ، يعبر بوضوح عن حاضر مقبلى ، على حين أن أشكالنا ، كما تعبر عنه صيغة «الإصالة أو المعاصرة» بفصل الواقع المحلى القائم ، ومن ثم فهو أشكال «الحاضر الفارغ» ، الذي يراد ملؤه بمضمون غير منشق من داخله .

### أين إذن تكمن الإصالة ؟

لنعد مرة أخرى إلى المعنى اللغوي للفظ . كما نستمد منه التوجه السليم . أن الإصالة هي أن تكون صادقاً مع أنفسنا ، وأن نستوحى لمشكلاتنا حلولاً مستمدة من واقعنا . وهي بهذا المعنى ليست على الإطلاق بدلا لمعاينة العصر ، وإنما هي على الأصح أفضل شكل لتلك المعاينة ، أي هي الشكل «الأصيل» للمعاصرة .

ومكنا يمكننا أن نعد الإصالة نقطة تلاقي بعددين أساسيين :-

أولهما الابتكار والإبداع ، لأن الواجهة الأصيلة ، للمشكلات تنطوي حتما على عنصر

ندوة العدد

# موقفنا من التراث

■ التراث هو ما تصنعه أنت ....  
■ نحن نصنع الماضي والماضي لا يصنعنا.  
د. زك نجيب محمود

■ أن استفادة الشعر المعاصر من التراث العربي  
هي استفادة لغوية في المحل الأول.  
■ الأدب رؤية تاريخية .. وإعادة تركيب لعناصر التاريخ.  
صلاح عبد المعبود

■ التراث هو كل ما كتبه أسلافنا العرب .  
■ لا بد من عملية انتقاء للتراث ..  
د. محمد مصطفى مدارة



عقدت بمقر المجلة الندوة الأولى من سلسلة الندوات التي نعتزم الدعوة إليها في كل عدد ، كى نجرى حواراً بين مجموعة من المفكرين والنقاد حول الموضوع المحورى للعدد ، بغية طرح المشكلات الرئيسية المتعلقة به ، والوصول من خلال الاحتكاك الفكرى وتبادل الآراء الفلسوى الى تحديد الأسس الضرورية للمنطلقات الفكرية والمنهجية الواجب توافرها فى تناول هذه المشكلات .

وقد دارت الندوة الأولى عن التراث ، واشترك فيها الأساتذة :  
الدكتور زكى نجيب محمود  
والدكتور محمد مصطفى هداره  
والشاعر الأستاذ صلاح عبد الصبور  
بالإضافة الى أسرة تحرير المجلة  
وسارت فيها المناقشات على الوجه التالى : -

د . عز الدين :

أظن انه من المناسب أن نطرح السؤال الأول  
عن ماهية التراث ولماذا يعد مشكلة خاصة فى  
حياتنا الفكرية ؟

د . زكى :

فلنبداً بفكرة ربما تكون غير مقبولة للوهلة الأولى ، ولكننا يجب أن ندقق فيها . وهى ان التراث هو ما تصنعه أنت ، فالتراث كتب وفنون وغير ذلك من هذا الجسم المكتوب الموروث ، لكنك ستقرأه لتستخرج منه ما تستطيع بوجهة النظر التى تريدها أنت ، دون أن يفرض نفسه عليك . فالتراث مثل الصيدلية الحافلة بأصناف الأدوية وما عليك الا أن تأخذ صنف الدواء الذى يناسبك ويناسب حالتك . من الذى يرغبك على أن تحفظ ما فيه عن ظهر قلب . التاريخ نفسه يتغير فى تأويله للحادثات وتفسير طريقته فى قص القصة وكيف وقعت عصراً بعد عصر ، لأن الأمر يتوقف على الزاوية التى ينظر منها المؤلف ، ولذلك فالعصر الواحد أو الحادث الواحد إذا كتبه مستعمر عدو فانه يكتبه بشكل خاص ، أما إذا كتبه وطنى فانه يكتبه بشكل آخر ، فما هو



بطولة عند مؤرخ قد يظهر انه غرغائية عند آخر . وهكذا التراث علينا أن نقرأه القراءة التى تعجبنا فنحن نصنع الماضى ، والماضى يصنعنا . فالقرآن الكريم مثلاً قد عكف عليه المفسرون والمفقهون دون أن يخرجوا بصورة واحدة ، بل اخذ كل منهم يبنى مهارته فى استخراج بواطن المعانى ، فالصوى يفسر بطريقته والسنى كذلك والشيعى أيضاً ، كل اخذ حقه فى التفسير والتأويل بشرط أن يعطيك طريقته فى قراءة النص ، ولقد كان سيدنا عمر معقاً حين قال « القرآن حمال أوجه فاعلوا فيه برفق » فهو حمال أوجه لأنك أينما نظرت اليه تجد صورة تستطيع أن تقول عنها : هذا هو ما يقوله القرآن ، والاخر من زاوية ثانية وهكذا . معنى ذلك اننا نستطيع أن نستخرج من القرآن ذاته - وهو الكتاب الأم - صورة الحياة التى نريدها ونقول انها وردت فى القرآن . فلماذا لا نستغل هذه القدرة التفسيرية التأويلية للتراث ككل ؟ عيسى شعر عربى وفقه ومصادر كثيرة ، من الذى فرض على أن أقرأها قراءة معينة محددة ؟ . لناخذ الفقه : هناك نقطة هامة ، يظن الناس ان الفريضة الإسلامية هى ما قاله الفقهاء ، والفقهاء رجال أربعة أو أكثر ، وما يقولونه انما



« يرى ، نستطيع أن نفيه منها ، فعندما أقول إن هذا الشيء له قيمة أو هذه القطعة الفنية لها قيمة يصبح السؤال : أين هذه القيمة ؟ هل هي في القطعة الفنية ذاتها أم هي أنا ؟ هل هي موضوعية أم ذاتية ؟ وكان الحل الذي قنسه هذا الفيلسوف هو أن القيمة تتولد من التفاعل بين الذات المدركة والشيء المدرك ، فقد تعطيني صورة مهما تأملتها لا تأتني بها ولا أستخرج منها قيمة جبالية ثم تأتني أنت فتتفاعل مع نفس الصورة وتستخرج منها قيمة جبالية .. بالنسبة للتراث لك أن تختار منه ما شئت ، سواء أكان شعرا أم نثرا أم نحا ، ثم تتفاعل معه حتى لا يكون الحاصل أو الناتج نقلًا مما أمامك بل حسيبة تولدت من التفاعل بينك وبينه . مثال على ذلك الشعر ، أنا أميل إلى الشعر وهو جزء من التراث ، وأتسنى أن أخرج من قراءتي له - وأنا إنسان معاصر - باحساس من يستطيع أن يعيش في جلد الشاعر القديم ، وفي اللحظة التي أقرأ فيها الشعر قراءة ذات فصالية ألتصق الشاعر فأسمع بأذنيه وأرى بعينه ، وفي هذه اللحظة ذاتها أصبح تراثا ، أي أعيش الماضي ، أعيش الماضي ولو اللحظة ، ثم أخرج إلى حياي العامة وقد اكتسبت خططا يضم إلى مجموعة الخيوط التي تكون شخصيتي . وأنا كنت موهوبا وأردت أن أكتب شعرا فلن أعبد قصيدته وأما اكتسبت منه حساسية ودورا اكتسبت من القدرة على التمييز بين ما أحبه وما لا أحبه فالأما ما اكتسبت اللوح العربي في فهم الشعر وقرضه فقد أعطيت التراث حتى لو نسيت بعد ذلك كل ما قيل من الشعر القديم وحينئذ تستطيع أن تكون امتدادا لهذا التراث واستمرارا ، كما تستطيع أن تجدد فيه ما شئت ولكن بالوقية المروعة . والا فإذا ردت أن تبرر الصلة وتقيم ذوقية جديدة وبناء جديدا قباي حق تعتبر نفسك فضلا من كتاب قبه فصول مضت ؟ ستكون فضلا مبتورا ، هل رأيت حلقة من سلسلة غير موصولة ببقية الحلقات ؟ أضف حلقة جديدة ، ولكن لابد أن يكون هناك الرباط الذي يربطها ببقية الحلقات لكي تدعى بحق أنك تنتمي إلى هذه الأسرة . فإذا ما خرجت عليها فأنك لابد أن تخرج عليها في أطوارها ، وهكذا الشعر الانجليزى والفرنسي وغيره . لا يمكن أن يخلق شاعر مواهبنا جديدة للشعر ، وكيف يحدث هذا واللغة وأخذه ؟ هي مادة تمثل الحجر الجاريت عندما قام بفتحته المصري القديم ونفس الحجر بين يدي تحت حديث يستخرج منه إمكاناته ، والفرق في اختلاف الموضوع . فمختار خلا في تمثال نهضة مصر وغيره يشكل

هو اجتهد ، والشريعة هي الجسم الذي توزع بين هؤلاء ، فلا تساويهم ولا تساوى مجموع ما قالوه لأنهم لم يقولوا شيئا متشابها ، فاستطيع أنا أن أضيف نفسي إلى الطابور وأنظر إلى جسم الشريعة وأخرج بتشريع جديد ، ولو كانت الشريعة هي الفقهاء لكان من الضروري أن التزم بالماضي ، وكما يعتمد الفقهاء ليس هناك ما يمنع من أن تضيف نفسك إليهم وتستخرج لنا صورة تناسب هذا العصر ، فنحن رجال وهم رجال والفكرة الأساسية هنا ألا نخلط بين الشريعة وبين رجالها وهذا في رأيي مفتاح هام جدا لو استطعنا أن نفهم مغزاه حق الفهم . فالتراث إذن كغضبية عامة هو ما نقرأ منه ، والطريقة التي نقرأ بها التراث ليست قوالب حديدية ، بل هو كلام ، وأنا - كذلك لهذا الكلام - أخرج المعنى الذي أريد أن أتعامل معه .

د . جابر :

أريد أن أستخرج المثل الذي ضربته فيما يتناق بالقرآن ، فهناك تفسير عديدة للقرآن ، ولكن هناك بالتأكيد وجود موضوعي للقرآن خسارح تفاسيره المتعددة .

د . زكي :

ليس خارج تفاسيره المتعددة ، بل متخلا فيها وقد يمثل في صور أخرى كذلك .

د . جابر :

نعم ولكن أريد أن أستخرج هذا المثل لأعود إلى الموضوع من حيث علاقتنا نحن بهذه المسألة المسماة تراثا ، فالتراث في شكل من أشكاله سوف يصبح موضوعا معروفا وأنا ذات مدركة لهذا الموضوع ، السؤال إذن هو : ما هو الجانب الذي أمارس فيه فصائيتي كذات مدركة ؟ وفي نفس الوقت : ما هو الجانب الذي يمارس فيه الموضوع المدرك تأثيره على كلمات مدركة ؟ بعبارة أخرى لو قلت أنني المالك الوحيد للتراث ومن حق أن أعمل فيه ما أشاء فيخل إلى أنني لقد أتجاهل أن التراث كموضوع معروفا مستقل عن وعي بمعنى من المعاني له تأثير على وعي بالسلب أو الإيجاب ؟ أريد أن أحصر بالفصيح أين أنا وأين التراث ؟

د . زكي :

أحسا من حيث أين التراث ؟ فهو في المكتبات ولك أن تقرأ منه الجانب الذي تريده ، هناك نظرية مفروضة على القيمة للفيلسوف الأمريكي

د • ذكي :

بالطبع هناك تعدد ذوقيات ، وسوف أضرب لك مثلا بمصر حيث تعتمد الذوقيات بتعدد الثقافات أعرض بعض القضايا على من تكون ثقافته أزهري صرفة . وأعرضها كذلك على من تكون ثقافته أوربية صرفة . ستجد رد الفعل مختلفا تماما . الاختلاف حتى ليكفر أحدهما الثاني لما يقوله ، إذن نحن أمام رجلين ينفر أحدهما مما يقول الآخر ولا يقبل بذوقه ما يقبله صاحبه . مثل هذا الاختلاف لا يحدث عند الأوروبي ، ستجد أن ما يقبله الإنجليزي - بوجه عام - يقبله مواطنه أيضا ، فليس هناك هذا الفارق ، ولقد اخترت عن قصد كلمة الكثير ، فنحن نكفر بعضنا بعضا وتفصلنا ٩٠ درجة ، إذ لا نعيش حياة واحدة .

د • فضل :

الا تعتبر هذا حجة على أن مسابقة اللوق نسبية ولست مطلقة فامام هذين الرجلين المتبايعين أين يقع اللوق العربي الذي لابد أن اجتمع اليه في الاستيعاب من التراث وكيف يتشكل ؟

د • ذكي :

الذوق العربي يتشكل اذا ما تقفنا الثقافة التي ادعو اليها ، وهي تتشكل من القديم والجديد في وحدة عضوية ، بحيث يتكون قدر مشترك بيننا جميعا يضمن لى ما يمكن أن نسميه بالثقافة العربية الجديدة ، هذه الثقافة الجديدة اذا ما تشكلت تجعل القضايا - على الأقل من حيث أصولها العامة - مقبولة أو مرفوضة على المستوى القومى ، وسوف أضرب لك مثلا : فى عام ١٩٥٣ كتب استاذ ازهرى لن اذكر اسمه مطلقا عمل كتاب لى يقوله : هناك ثلاثة رؤوس مصرية كانوا نكبة على الثقافة المصرية لانهم عملاء للاستعمار وهم على حين وعلى عبد الرازق وأنا ، فعمل استطيع أن يقول ان ذوقية هذا الأخرى الى القبول والرفض التى تجعلهم لهم حسين بأنه عمل للاستعمار فى الثقافة وبأنه لم يبن الثقافة المصرية بل جلبها ، يتفق مع ذوقيات غيره من المصريين ، واذا كان هناك كل هذا الاختلاف فكيف نقول أننا نعيش ثقافة واحدة ؟

د • فضل :

هل نستطيع أن نقول ان سبب هذا التفاوت بين مستويات التفكير وعلم الارتكاز على لغة واحدة واجهة تفهم وحيدة الشخصية الانسانية لمتنوع العربى فيتمه اليه بنينا يلف أحدهم من

جملته مرتبط بملفات النحت الفرعونى . فالمادة واجبة والطريقة واحدة وإن اختلف الموضوع ، فهناك تطور ولكن الذوق واحد . والذوق ليس ميمناه تكرار ما قبل من قبل . ففى التسجير تستطيع أن تأتى بتفصيلات جديدة ، أو بحور جديدة اذا شئت ، ولكن الراسب الذوقى لابد أن يكون متشابها ، لأن اللغة العربية ليست رموزا رياضية ، بل إن كل كلمة فيها حفل مشغول بخبرات من سبقوني ، كل كلمة لها اشعاعات وابعداء وأنا استعمل هذه الخبرات كما وصلتنى واخفيت اليها دون أن انكرها أو اجردها .

فأقرا بما شئت من التراث ، واستصف منه ما شئت ، ثم أخرج بشكل وذوقية لا بموضوع ولا مشكلة ، أنا لا أريد أن أكرر ميكلائهم ، هم كانت تشغلهم مسألة قدم أو حداثة القرآن أو مسألة الإمامة ، وهذه ليست مشاكل الآن ، ولكن استطيع الأداة منها ، لغتها كانت تعرض المذاهب الجديدة كانت تنشق الى عشرين أو ثلاثين فرقة ، مما يدل على وقعة التجليل التى تجعل الشجرة تثقت بهذا الشكل ، ومما يدل على حرية الفقه ، ولستطيع أن أستفيد من ذلك القدرة على تحليل الموضوع قبل الحكم عليه ، والقدرة على أن أكون حرا فى قول ما أقوله ، وهذا يكفى !

د • عز الدين :

فى علم الجلالة ، عندما نصل الى ان الحقيقة هي قضية شكل أو هيئة تأخذ منها حرية الراى والتجليل هل نعتبر هاتين النتيجتين لمرى تراثا العربى بصفة خاصة ، أو ان هذا مفهوم متبعى التزم به ابتداء قبل أن افكر جملة اذا كان حجة حلقية عليها تراثا أم لا ؟

د • ذكي :

هذا مبعج وقد يتكرر عند غيرى ، والحكم بينا مع الإحتياط أو الذوقية الخاصة التى تجعل من شئ أمرا عاما ومن غيره دون ذلك .

د • عز الدين :

هناك سؤال فى هذا الصدد : يا هي الذوقية ؟ وهل تتعدد الذوقيات بتعدد القوميات ؟ أى هل هناك ذوق عربى وآخر أنجليزى أو فرنسى ؟ هل هناك مبغضون حقى لها ، لا على مستوى المعادلات اليومية ، وإنما على مستوى الثقافة ؟



د • ذكي :

الانوار الفنية عموما •

د • جابر :

لنتوسع اكثر في تعريف التراث مادعنا نتاول مشكلات الواقع فنقول انه يشمل ضمن ما يشمل مجموعة القيم المؤثرة في حياة الناس بشكل ما ، وهذا يقود الى طرح آخر للقضية •

د • ذكي :

في الواقع ان كلمة القيم هذه غيابة تجعلنا نترلق فيما لا يفهم ، فالقيم ليست مباحا ، القيمة هي الطريقة التي يسلك بها الانسان ، وتستطيع ان تستدل على قيم الفرد المميز من سلوكه ، فالقيمة تشكل بالسلوك وتحصد به او بالكتابات • والتعرف على القيم يأتي من مراقبة سلوك النبهاس ، ما يفعلونه وما يقرأونه وما ينطقون به ، ونستطيع ان نخلص من ذلك الى ان الموروث الكتابي او الكلامي يلتقطه الابن عن الاب ويشكل سلوكه • فالقيم اذن هي هذا الشيء المجسد الذي يثبت من واحد لآخر وليست مجردات •

د • جابر :

اذا اتفقا على ان التراث يسلم من كتابات ويتجلى في سلوك له ابعاد متعددة نجد اننا امام مشكلة اخرى وهي الى اي مدى تؤثر مشكلات الواقع في اختيار جوانب من هذا الموروث ونفي جوانب اخرى ، وما هي الدوافع التي تكمن وراء هذا الاختيار ؟ وما هي حدودها وابعادها ومجالها الذي لا يقضى على الوجود الموسوعي للموروث كشيء مستقل ، وفي نفس الوقت لا يشمل فاعليتي كدات لاحقة ؟

د • ذكي :

الجواب واضح جدا • ماذا يريد المصري ؟ ما هي انواع المشكلات التي يفرضها على المصري ؟



يستخدمها فهي ذاتها التشكيكية اللوية لمصر ، صفرة الصحراء وخضرة الزرع وزرق السماء • هذه التشكيكية غير موجودة في انجلترا مثلا حيث يسود اللون الرمادي ، لذلك اذا اخذت احصى لوحات صلاح طاهر وعرضتها في انجلترا فلن يشك انجليزي واحد في انها لرسم انجيين ، فهذا اخذ الفنان الأسلوب التجريدي من أوروبا واستخدمه في التعبير عن احساس محلي ، فالشجرة الجديدة ليست اوروبية لان الوانها من بيئة مختلفة وليست عربية قديمة لان الصرب لم يعرفوا هذه الاساليب الحديثة • فالجديد لا ينشأ اذا عشت مع الماضي وكفى ، ولا ينشأ اذا عشت مع أوروبا وكفى ، ولذلك لو حللت تكوين رجال الادب والفكر الذين ظهروا خلال السنوات المائة الأخيرة عندنا لوجدت انهم يكونون ثلاث مجموعات واضحة ، مجموعتين على طرفي تقيض ومجموعة ثالثة قليلة العدد ولكن عليها المحول الأكبر : المجموعة الاولى تشمل اولئك الذين لم يستطيعوا الا ان يعيشوا في الماضي وكانهم لواقع ، هؤلاء ما يكاد يوت احدهم مها كان عظيما حتى ينسى اثره ، الفئة الثانية هي تلك الفئة التي تدعو الى ان تكون ثقافتنا اوروبية صرفة - وقد كنت انا من بين هؤلاء لسنتين طويلة ولكني الآن لا اتنى اليهم بعد ان تغيرت - وهؤلاء لن يتركوا بصمة واضحة على ثقافتنا ، اما الفئة الثالثة التي ادركت بفطرتها وببجتها وبنوعيتها ان الخلق الثقافي هو هذا الدمج الذي تحدث عنه فهم الذين يصنعون المستقبل ، ابتداء من محمد عبده عندما فسر جزءه • عم • تفسيريا عقليا يتناسب مع العلم ، أي انه استخدم الرؤية العلمية لأوروبا في تفسير القرآن ، على اساس القالب والمضمون الذي شرحناه ، وخذ على هذه الشاكلة لطفي السيد واحمد شوقي وطه حسين وزكيك والمقاد والمزاني وغيرهم ، وهم وان كانوا قلة الا انهم هم الذين صنعوا لنا الثقافة العربية الحديثة •••

د • جابر :

من المؤكد ان كيفية تعامل مع الماضي تنطلق من مجموعة المشكلات التي اعيشها في الواقع • بمعبارة اخرى انني بالشكل الذي ارى به العاضر ابحث في الماضي عما يتناسب مع كيفية رؤيتي وتعامل مع هذا العاضر ، فهل الخلاف في نوعية القول أم في كيفية مواجهة مشكلات تتصل بالواقع او اذا اردنا قدرا من التعرف نقول الخلاف في مواقف اجتماعية من الواقع ؟ وهذا يجزنا الى محاولة تحديد التراث بشكل اشمل ، فقد حددته بالكتابات ••

« المعقول والا معقول » أقول انه يمكن الاستفادة حتى من الصوفية القديمة ولكن بقراءتها قسرات جديدة . فإذا قرأنا عن أصحاب الكرامات الذين ينزلون المطر حيث لا مطر ، أقول اننى احتاج الى هذا بالفعل ولكن عن طريق العلم وقد حدث بالفعل ان اسقط الأمريكيون امطارا صناعية على فيتنام لمرقعة القتال ، وكذلك نحن فى حاجة الى أن نحصل على طمام من الصحراء حيث لا طمام وذلك بجهد العلماء .

د . عز الدين :

لقد وصلنا الى ان القيمة تتجسد فى سلوك ثم انتهيتم الى الول الذى ينزل المطر حيث لا مطر ، الا يرتبط هذا فى مجمله بفارق جوهرى بين تصوريين عامين أحدهما يسيطر على التراث العربى فى تنوعاته وأشكاله المختلفة وآخر يرتبط جوهريا بالعصر الذى نعيشه والذى يتميز بصفاته ، فبينما نجد القدرة منوطة فى التراث العربى بالفرد ، فالول هو وحده القادر على أن يمد يده ليايى باللاكمة أو يسبح غسل الله ، نرى ان القدرة فى العصر الحديث قدوة عامة مشتركة بين كل الناس ، فمتبعها أريد أن أزرع منقطة لا يصل اليها الله فاستنزل المطر بطرق علمية فانا هنا لسنا فردا بل مجموعة توقف قوانين العلم لصالح الجميع ، الا يعتبر هذا farkا باعنا بين مسكنين - والقيمة سلوك كما قلنا - ومن هنا تتحدد قيمة التراث العربى بأنها فردية فى مواجهة عصر يعتمد على القيم الجماعية ؟

د . زكى :

لى أكثر من رد على هذا ، فكلناك تريد أن تقول ان ثقافة الماضين أو قدراتهم كانت فقط قدرات الأولياء - والحقيقة ليست كذلك ، وأنا أربب بالتفرقة التى تقول ان القدرة فى الماضى كانت هى قدرة المؤمن والآن هى قدرة العالم ، ونحن نفضل قدرة العالم لاعتمادنا على التقدير الجساعى الذى يمكن تلقيه فى المدارس والجامعات ولكن هذا لا يقضى على التراث ، اذ لا يقتصر التراث على وجود القدرة الفردية ، بل يتضمن فى كثير من جوانبه ما يفيد الجهد الجماعى فى العقيدة والممارسة والسلوك ، حتى العبادة فيها جانب جماعى واضح يتمثل فى الصلاة والزكاة والحج .

د . عز الدين :

نعود مرة أخرى للتراث ، ونسأل عن مشكلة لا زالت مطروحة منذ قرن من الزمان على المفكرين

ما أساسها ؟ ركيزتها دون شك الآن العلم والصناعة ، وأنا أريد الى جانب كونى عربيا أن أكون معاصرا ، بمعنى أن أشارك فى مواجهة مشكلات هذا العصر التى نبحث من العلم الجديد ولكل عصر علم مختلف عن الصور الأخرى ، فهناك ثلاث مراحل تاريخية شهدت أنواعا من العلم ومنهجه وأساسه النزعة العلمية القائمة على القديم الذى بدأ يونانيا ثم اكتسح الغرب فأمنا ان العلم هو استخراج كلام من كلام ، مع اختلاف نوع الكلام ، فبالنسبة للمسلم الكلام هو القرآن ، وبالنسبة لليوناني الكلام هو المبدأ الأول يستخرج منه كلاما ، والاستخراج يحتاج الى استنباط ، والاستنباط له مقاييسه التى تعتمد على القياس الأرسطى ، فالعصر القديم كانت حضارته حضارة كلية ، أما الآن فحضارتنا حضارة الآلة . ولكن المرحلة الوسطى ، أعنى النهضة الأوروبية فقد كان لها ضرب مختلف من العلم ومنهجه وأساسه النزعة العلمية القائمة على السبب والمسبب ، ولذلك كان البحث العلمى عندهم يقوم على استخراج الأسباب للظواهر ، أما الآن فنحن نعيش فى عصر جديد وعلم جديد يقوم منهجه على أساس الدالة الرياضية ، وتكس قانون الظاهرة ، فإذا قلنا ان الشمس تجذب الأرض والأرض تجذب الطائرة فإن هنا السبب والمسبب ؟ ما يوجد هو التجاذب ، وإذا قلت انه اذا ضغط الفشار قلج حجمة يجب أن تستخلص الصيغة الرياضية التى تثبت عملية التأثير والتأثر - الخلاصة انه يجب أن يمتش هذا العصر وعلمه وبذلك يتم الانتقال للعقل ونفى اللامعقول كما يتطلب العصر . انما ندعو الآن الى أن تكون عربا مسلمين ، أو متدينين - وكلمة متدين تعني جدا لأن هناك قرقا بين الدين الصام والدين الخاص ، ولكننا عموما متدينون .

د . فضل :

هل هذا توصيف للواقع القائم بالفعل ، ام هو تخديق للشرط الفرضي للشخصية المصرية العربية وبكى شكل ؟

د . زكى :

هذا شرط ضرورى لكى أكون مواطنا مصرية عربيا ، ومسح انى لا أريد أن أضحي بمصريتى ولا عروبتى ولا اسلامى فانى أريد أن أعيش عصرى بمشكلاته ومناخه ، وهذا هو المحسور الأساسى الذى يدور حوله العصر ، وأداته الجهاز وليست الكلمة ، وهذا منهج جديد لابد له من استخدام العقل ، فإذا جلدنى ولى من أولياء الله وقال لى انه اذا ماق يده فى الفراغ وجد تلاحا أقول له لستنا بحاجة اليك ، وقد كتبت فى

د . ذكي :

وهذا هو النحل بالنسبة لنا أيضا والذي أشرنا إليه آلاف المرات : وهو ثورة على المستوى العلمي واستمرار على المستوى الوجداني .

د . عز الدين :

نعم ولكن ألم تؤثر الثورة العلمية في أوروبا وتمنكس انكاسا بأفرا على المسائل الوجدانية ؟

د . ذكي :

اثر ولكن ليس التأثير الذي تصده . وسؤل اخرب لك مثلا . ولد سمعته من « هنري مور » خلال التثيف قبل الماضي ، كنت فقي لسمعتن . وضافت هذا الوقت احتفال « مور » بنبه ميلاده الثمانين - وهو أكبر مشال انجليزى تعرض تامله فى الحدائق كما هو معروف - ولقد استسختت اليه فى التليفزيون عندما وجه اليه سؤل حول ما اذا كان قد خرج عن فن النحت فى عصر النهضة ، فاجاب بأنه لم يحد عنه قيه شعرة ، ثم أخذ يوضح مفهومه الخاص للشكل أو « الفورم » فقال أن أساس النحت عند « ميكال انجلو » وغيره هو « الفورم » واستطرد قائلا ان الشكل الظاهرى قد اختلف فى معالجة المادة ، لكن أساس التناول ومنهج الفن عند ظل كما كان عند « انجلو » ولقد قرأت كتابا مترجما عن تحليل الفن التجريدى وتمجبت جدا اذ جعلنى هذا الناقد الفنى ادرك ان اللوحة التى اظنها تجريدية وليست اشكالا هى فى الواقع قائمة على نفس الأسس التكنيكية التى قامت عليها أى لوحة كلاسيكية ، وقد لجأ الفنان الى تغريب الصورة من مخزونها فاذا بينيتها فى نهاية الأمر واحدة ، كل ما هناك ان الفنان الكلاسيكى يملأ بالنسان والتجريدى يملأها بمساحات لونية ، فاذ ما قرغت المادة وجدت البنية متفقة تماما كما لو وزنت قصيدتين من الشعر على بحر عروصى واحد مع اختلاف مضمونهما ، مما يوضح كيفية الاستمرار ومجال التغير . وفى كلمة موجزة فان ما أريده هنا هو ثورة فى المنهج العلمى وامتدادات متطورة فى الخط الوجداني .

د . فضل .

لقد ذكرت فى كتابك المصنف ان الرؤية الوجدانية هى خاصة التشعب المعزى ، بالإضافة التى تنتشر من الحضارة العربية المتخلفة ، فما هو ملهوك لهذه الرؤية بالتعبير ؟ وكيف تمثل فى تفكيرك قوة دفع حاضرة فى الحضارة المعاصر ؟

العرب فى بحر والبلاد العربية ، وهى مولفة من التراث : ماذا تترك وماذا تصنع فى مواجهة الواقع الجديد ؟ وهل هذه القضية ذات خصوصية لا شيل لها بالنسبة للحضارات الأخرى ؟ هل منتقل قضيتنا الأبدية ام انه يمكن تجاوزها مسترشدين بخبرات وتجارب الشعوب الأخرى التى حسمتها من قبل ؟

د . ذكي :

هناك نموذج جيد لما نقول فى النهضة الأوربية فقد أرادوا الا يستنفوا عن التراث ، فكان هذا التراث لديهم موهج دراسة ، ولكن ليستوحى لا ليحاكى ، لشكسيز يأخذ كثيرا من فترحياته من بطونازك وغيره ، ولكنه لا ينقل بل يستوحى ليكتب مسرحية جديدة على أساس جديد ، والنقص الخروج على التراث فى عصر النهضة عمل نعال العلم اذ أصبح الكتاب الذى أرادوا قراءته هو الطبقة لحدثت فى هذا الجانب ثورة على الماضي اما فى مجال الفنون والآداب فقد التزموا بأحياء واستلهم الكلاسيكيات . وأنا أريد ان أنقل نفس الفنى ، الآن : ان اخرج علقيا على كل العلم العربى ، الذى اتبع المنهج اليونانى ، فاجاب عن خيان كثير كلياتى عربى بلى منهجه على أساس المتأخر الأبدية متأرا بالتيار اليونانى ، أريد ان اخرج على منهج العلم القياس الذى أولنا فتايرين به هما يضا متبني تخلفنا ، والمنهج هام لجنا ، فاذ ما قرأنا نصا يجب ان نضع فى اعتبارنا فنهده العقلية حتى نلهمه بمتجه هامر ، فالتص هو ما تقرأه أنت ، وليس قاربا حديثا ، فاذا واجهنا اليوم ضروب جديدة من المشكلات فلابد ان اقرأ التراث قراءة تناسب معها وبع العصر . واذا كان مصرنا الآن هو عصر العلم فيجب ان اقرأ النص بنا يناسب مع العلم ، ولكن هناك مناطق فنى الانساق لكل الحب والكرامية والأيمان لا يحتاج فيها الى النقل ولا لتغييراته وحسبته ان يستمع فيها الى صوته الباطن ويفتح غيبه داخله وجدانية ودالما أقول ان هناك أكثر من حجرة داخل الانثنان والمفك لا يشغل الا واحدة منها احسنت .

د . عز الدين :

بالنسبة للناحية الأدبية حسنت نوع فن التطوير أو الابتعاد ، ولكن بالنسبة للناحية العلمية حدثت ثورة كاملة ، فاذ اخذنا هتنة التركيب بمعنى انه بينما يحدث للعبسار الوجداني نوع من التطوير النسبى لكثة المفرد الطبيعي تحدث فى نفس الوقت ثورة على المستوى العلمى لهذا هو الغل الذى ولجة الأوروبيون .

د . ذكي :

الاجابة واضحة ، فانت تستطيع ان ترى ان هناك تسلسلا طبيعيا اتبعه العقل الادري من اليونان حتى هذه الساعة ، فبعد قديم هضم الحضارة اليونانية واخرج منها المليون ، فإرباب العقل من هناك ، واهم جوانب هذه الحضارة وايقواها هي الفلسفة اليونانية ، وكانوا يسمونها معجزة البشر ، فاذا جاء عصر جديد يعمل على تطوير الفكر الفلسفي مع اختلاف التطبيق لم ينقطع التسلسل . ولكن مشكلتنا نحن مختلفة فقد قلنا الفلسفة اليونانية ، وكان لهذا مفراء العيق ، وهو لا بد ان يشكل قبول القضايا العقلية كجزء من تكوين الانسان العربي ، بجوار الجانب الديني ، الا اني عندما قبلت حضارة اليونان لم اجد انها قد ظهرت من فجور حضارتي الأصلية ، لذلك شعرت الثقافة العربية بالصلصة وظلت محصورة في نطاق الفلاسفة وأمثالهم . ولم تحول ابدا الى ثقافة عقلية شامية . والا لو كنا قد مضينا لما قمنا الآن في هذه الحيرة ، ولما وجدنا أنفسنا أمام طريقتين .. فالسبب ان من اننا لم نهضم هذه الثقافة وظلت كزروع القلوب أو الأعضاء الذي يرفضه الجسم ..

د . فضل :

هل ينبغي ان ذلك فيقول في تاريخ بعض الشعوب العربية ، مثل اليهود في مصر وسلا ؟ اعني الفجوة القائمة بين التراث الفرعوني القديم الذي اصبح في حكم الميت بالنسبة لنا لانعدام اللغة التي تجعله كوعاء ثقافي واصبح غير واصل الى الانسان العربي في عصر تكون من مكوناته الثقافية مع اننا يشكل طبقة عميلة اخرى من التراث قايمة المواقف دون استهوانها في استيعابها ، ومن ثم حدث هذا الغلل في تسيجنا الحضاري .

د . ذكي :

لا اعتقد ان هناك فجوة بالحجم الذي تصوره والدليل على ذلك مع ان الاستيعاب في مصر والمسيحية فيها لم يجر في اي بلد مبدل أو متخلف . بل في بلادنا كيف نجد هذا الخلل ؟ الخلل هنا في طريق التعليل بالثقافة الفرعونية ، فانت تستطيع ان تتركز اهتمامك الانساني الى واقع في امر ثلاث خطوات في حياته . وهي خطوات الولادة والزواج والسموت . فمواجهته تلخص ثقافة الانسانية ، وراي ان رد فعل الانسان المعري تجاه هذه الخطوات الفرعونية يتأخر رد

د . ذكي :

ان فلسفات العصر الاساسية تشمل في اربعة تيارات : هي فلسفة التحليل في إنجلترا ، والبرجماتية في أمريكا والوجودية في غرب أوروبا والمادية الجدلية في شرق أوروبا . وتجد ان هذه التيارات تلتقي جميعا - فيما عدا استثناءات بسيطة - في نقطة واحدة وهي انها جميعا استفتت عن الله ، لان التحليل يهتم بالعلم والبرجماتية تبحث عن نتائج صناعية ، والوجودية تشغلها ارادة الإنسان والمادية الجدلية الجبابة ، فاستفتت جميعا عن الله وركزت على الإنسان - الانبياء هنا الآن - واريد ان اقول انني اهتم بالانسان هنا وهناك ، لكن وما بعد الآن ، وهذه اضافة ، واريد ان اقولها اضافة مبنية على اساس ان الواقع يمكن ان يمدد بالعلاقات ، ومن هنا تصبح هذه العلاقات واقعا جديدا وهذا يمدد حلا دينيا يؤكد أهمية الرؤية الدينية ، ولا اعتقد ان هناك انسانا واحدا يستطيع ان يعيش بغير رؤية دينية .. اما الصادم في مادته فانه لا يصل الى ذلك الا بالتدريج .. وراي هو خلق هذه الصيغة الجديدة التي اخرج فيها وجودي الوجود مع العلم من الزوايا التي اختبرت عليها .. واحتفظ بعنق الضروري في اضافة الرؤية الدينية .

د . عز الدين :

سؤال يتصل بحضارة العالم العربي ، فهي معتبة من اليونان حتى الآن ، ومهما حدث بعد ذلك من تفرجات الا ان هناك بانطق خطا متبعا ليس فيه انقطاع ، اما بالنسبة لنا نحن فقد وجدنا انفسنا منفصلين عن تراثنا ، بلبل اننا نناقش الآن ما نأخذ وما ندع وما هو موقفنا وكيف نقرأه .. وهذا دليل على وجود مسافة بيننا وبينه ..

د . ذكي :

بالعكس ، قد يكون هذا اشارة الى اننا انفسنا نفي اكثر مما يجب :

د . عز الدين :

حينما ، اريد ان اعرف يا هو السبب الذي جعل من التراث مشكلة جادة لدينا ، ايم بالهوية للثقافة العربية التي تعمدت على حيلة الخلق والتمسك بها لئلا يجرى هروبه .

لدرجة فصل الحقيقة عن الشريعة . فالمتصوفة يرون ان الحقيقة الالهية ليس حتى أن يسلك اليها طريق الشريعة ، بل أن الشريعة للبهائم غير الموهوبين ، أما الصوفي الموهوب فيستطيع أن يصل الى الحقيقة مباشرة عن غير طريق الشريعة التي أخذت تدبيل ، من هنا سعى الغزالي كتابه « احياء علوم الدين » ليؤكد أن طريق الحقيقة الوحيد هو الشريعة ولا فصل بينهما ، وقد ضمن الغزالي كتابه « فضائح الباطنية » رده على الصوفية وغرأها في التأويل ولكن الغزالي له كتب تسمي على المنهج العقل العلمي ، وهي كتب منطق صرف وعين أيضا ، وهو الذي قال : اذا جاءك شخص يقول ان نبيا قال كذا وكذا ووجدت ان هذا القول يتنافى مع العقل فيجب عليك أن تشك في صدق القائل ، فاذا تبين صدقه فتوجه بشكك الى براءة هذا النبي ولا تشك في العقل ، وهذا ما ينبغي أن تأخذ به فلا تفك في الأوليات العقلية كما يسميها الغزالي ، وهي أوليات يجب أن نبدا بها حتى تضمن سلامة النتائج عقليا ، الا انه من المصعب انه كتب « احياء علوم الدين » بمنهج يختلف كلية عن ذلك معتمدا على النقل ومتجاهلا للعقل وأوليآته ، ومن هنا كان هو السبب في القضاء على حرية الفكر الاسلامي الى وقتنا هذا نتيجة لشعبيته وانتشار كتبه . ولو كان قد كتب الخاصة لاقتصر ضرره على نطاق محدود ، ومن سخرى القدر ان الغزالي في المشرق يكتب « تهافت الفلاسفة » وفي الغرب يرد عليه ابن رشد ويدافع عن العقل ، ويشاء القدر أيضا الا يبقى لنا تأثير ابن رشد الذي احتل أهمية كبيرة في تاريخ أوروبا ويبقى لنا تأثير الغزالي .

د . عز الدين :

نحن في الحقيقة في حاجة الى ان نسترد ابن رشد من الغرب ونصدر الغزالي ، ولكن ما هو السبب الذي جعل منهج ابن رشد العقل لا يؤر فينا ولا يشر معنا ؟

د . جابر :

لي سؤال آخر هو : هل اختلف فهما للتراث عن فهم الغزالي الذي حدد التراث بما سبق عليه ولم يكن من قبل المصادفة أن يسمى كتابه « احياء » . أي انه يرد الدين الى ما كان عليه في عصر الخلفاء الراشدين ، أو بعبارة أخرى يلتزم توصيف التراث بالشكل السابق عليه والذي يقتضي اليه في مجموعته بموافقات تصحيح القوانين التي يسميها عليه اللاحق ، والسؤال

فعل الفرعوني ، مما يدل على ان الارتكاز الوجداني العميق في هذه اللحظات التي تشعب أوتاد النخبة واحد ، ومن ناحية أخرى نحن شعب متدين ، بصرف النظر عن ان الاسلام والمسيحية مختلفان عن الديانات الفرعونية ، ومن ناحية ثالثة انظر الى عاداتنا في طريقة الدفن والتكفين والاحتفال باليلاد والسبوع وطقوس الزواج . كل ذلك يشير الى ان الثقافة المحلية قد استطاعت أن تستوعب الأنماط الحديثة وتخلق منها طرزا ممتدة ، فاذا قيل ان المصري القديم قد تميز من الوجهة الفنية بصارة الأحجار الكبيرة فان جامع السلطان حسن مثلا يعد امتثالا معاصرا لمدرسة الفن الفرعوني ، وهناك أيضا في مجال الشعر الشعبي تنطابق المعاني التي ترددها الملعدة على ما سجل فوق جدران المعابد . كل ذلك يدل على استمرارية الثقافة وتشكلنا العميق للجانب الديني في الحضارة .

د . عز الدين :

هل يمكن ان نقول ان الغزالي في مقاومته للتيار الفلسفي العقل يعد مستوعبا عن التوقف الذي أحدث الفجوة الواسعة في مسار تطورنا الطبيعي حتى الآن ؟

د . زكي :

هذا صحيح ، بمعنى ان تأثير الغزالي من خلال كتبه كان طائفا لتغلغل في أوساط الشعب ، وهنا تكمن خطورته .

د . جابر :

الم تكن هناك جهات وراء الغزالي توجهه بشكل أو بآخر ، أي الم يكن يؤلف كتبه بناء على أوامر يتلقاها كما ذكر هو نفسه ؟

د . زكي :

الحقيقة انك تطلم الغزالي وعبقريته الجسارة اذا تصورت انه كان يمل عليه من المستعصر ، لقد كان منارة سنية في بغداد ، لهذا أرادت الدولة الفاطمية أن تنفيه منارة شيعية في مصر يردون بها على سنية بغداد ، ومن عجائب الدهر أن يتحول الأمر بعد ذلك ، المهم ان الخليفة كان سنيا فإراد أن يكون التعليم على مذهبه ، وكان الغزالي سنيا بطبيعته ، ورغم انه كان متصوفا الا انه عندما كتب « احياء علوم الدين » قام فيه التصوف ، وهذا تناقض عجيب يفسره ان التصوف قبل الغزالي وصل الى حد من المبالغة



هو : هل يختلف تصوراتنا للتراث كامة عن المواصفات التي وضعها الغزالي في الاحياء ؟

د . ذكي :

يختلف الآن بالطبع ، فهناك نماذج من المفكرين مثل طه حسين وغيره استطاعت ان تقف وتقف أخرى وتزى رؤية غير الرؤية الشعبية الغزالية ، ومهمتنا نحن كرواد ثقافة ان نجعل موقف هذه النماذج القليلة يتجاوز نطاقه المحدود ليصبح تيارا ثقافيا ، هذا هو الجهد المطلوب كي يتخلص فكرنا من الوتفة الغزالية .

د . عز الدين :

في الحقيقة ما تزال مشكلة التراث تطرح نفسها في حياتنا على مستويات مختلفة ، وما يزال السؤال قائما حول خصوصية هذه المشكلة الملحة التي استمرت لدينا اكثر من مائة عام حتى اليوم فلماذا اخلدت المشكلة هذا الحجم وما الحل الذي يمكن ان نهتم اليه من خلال تحليلها وتوصلها ؟ ما رأي الأستاذ صلاح عبد الصبور في ذلك ؟

ا . صلاح :

لسنا الشعب الوحيد في العالم الذي يحمل تاريخا طويلا على ظهره ، وللسنا الحضارة الوحيدة القديمة ، حقيقة عمر الحضارة العربية ربما تجاوز ألفا وخمسمائة عام ، وانا أفسر هنا الى الجانب الشرقي واستشهد بنا قسالة الجاحظ قتيبا أظن من ان عمر الشعب العربي ١٥٠ سنة قبل الاسلام ، الا اننا لسنا وحدنا الذين نحمل مثل هذا التراث ، هناك ايضا الصين والهند وغيرهم من اصحاب الحضارات القديمة المستمرة حتى الآن ، ولا اظن ان اصحاب هذه الحضارات يشغلون انفسهم بالتراث مثلا فنعمل نحن ، وفي كثير من الأحيان عندما اسمع لجهة المتحدثين عن التراث اذكر قصة في الف ليلة وليلة - اظنها من حكايات السندباد - الذي كان يمشى ذات مرة على شاطئ البحر فوجد رجلا يجوزا مقعدا وطلب منه الرجل ان يحمله على ظهره لانه لا يستطيع ان يتحرك ، لما كاد السندباد يحمله حتى لف العجوز قديمه حول رقبته السندباد حتى اوشك على الاختناق ، واخذ يأمره ان يمشى به كي يلتقط من ثمار الاشجار وتذهب القصة أيضا الى انه كان يقضى حاجته على رأس السندباد ، والواقع ان خلاصتنا للتراث كثيرا ما يصل بنا الى مثل هذا الموقف ، لا يستعيدنا التراث ويتركب اكتنافا بدلا من ان يكون قوة دافعة في ثقافتنا المعاصرة - ليست

ادري في الواقع علة لهذا ولا اظن انها طبيعية في نفس الشعب العربي الذي يجعل هذا التراث فليس هناك طبائع ثابتة عن الشعوب ، ولكن طبائع الشعوب تتغير دائما حسب ظروفها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية المختلفة ، وقد ذهب أحيانا الى ان ولنا بالتراث وخاصة في السنوات الأخيرة ربما كان نوعا من حرص القدير المدم على ان يذكر انه كان له يوما ما اجداد أثرياء ، فاذا عبرته بفقره الحاضر انطلق يحدثك عن جده سابق او ثامن كان ثريا مالكا متضرعا في امور الكون . ولا أعتقد بنقض النظر عن التراث ان هناك أمة غريضة على الفخر بالماضي مثل الالة العربية ، ولا شك ان الماضي العربي كان ماضيا زاهرا ، قصصه حافي الامبراطورية العربية الاسلامية ، ولكنه أيضا جزء من تاريخ الحضارات القديمة ، فاذا كانت الامبراطورية العربية الاسلامية قد امتدت من شرق الأرض الى مغربها فقد امتدت الامبراطورية الرومانية أيضا لفرض الرومان ما سواه بالصلح أو السلم الروماني على انحاء العالم القديم كله ولكن لم اكد ارى فيما قرأت من الأدب الايطالي - وهو قليل - هذه النزعة الى احياء الماضي أو الفخر بالماضي مثلما اجدنا في تراثنا أو في انتاجنا الأدبي والفكري الحاضر ربما كان لدى غيرنا من الشعوب من حاضرم ما يستفنون به عن التفاخر الشديد بأصفيهم ، ولعل عسده الظاهرة تفرى عليه الاجتماع بالدواشة ، وقد يرى بعضهم فيها نوعا من عبادة الاسلاف أو من التعويض عن فقر الحاضر ، ولعلهم يجدون فيها كثيرا من السمات الفلسفية ، ولكن مهما تكن لا ينبغي ان تحجبنا الآن في جلستنا هذه من التفكير في التراث بطريقة موضوعية محايدة متخلصين من هذه الاحساسات الطورية التي تشبه ان تكون مرضا من أمراض الطفولة ، اذا استقلنا ان ننظر هذه النظرة وتخلص من التحيز وضيق الأفق ربما كان بوسنا - لا في جلسة أو نفوة واحدة - بل عن طريق الحديث المتكرر المسهب المدروس ان نقيم هذا التوازن النفسي لدى الأجيال القديمة بحيث ننظر الى تراثها كما ننظر الى تراث كل الأمم كجزء من الحضارة القديمة - فنحن عندما ننظر في التراث ينبغي ان نوسع في مفهومه بحيث يصبح دالا على كل التراث الكلاسيكي ، فنحن كدارسين عندما نتحدث عن الحضارة الكلاسيكية نمنى حضارة اليونان والرومان ، ولا ادري لماذا لا نلتحق بهما الحضارة العربية لانها جميعا تخصص لنفس الظروف ونفس النظرة واسلوب الادارة والحكم وكذلك للمنهج العلمى القائم على جمع المعلومات

ومازالوا يفتخرون بالكرم والندى والشجاعة ، ومازالوا يشبهون بالسيف والأسد والبدر والقائمة الماطرة ، ومازال هذا التراث يسيطر عليهم سيطرة تحرفهم عن ذواتهم وتشكل جزءا من الرأى العام الأدبى ، فاذا ابتعدت عن هذا كى تصدق مع نفسك وعصرك قبيل لك انك خرجت عما يجب أن يكتبه الشاعر ، وكان التراث قديما معروقتان تلتفان على أعناق الكتاب والشعراء . كثير من الشعر الآن - بل دواوين بكلمها - وهب أصحابها القدرة على النظم ، وربما هبوا أيضا القدرة على استعمال اللغة استعمالا طيبا ، ولكنك تفتح الديوان فتجد انه ينبع كله صورا وأخيلة واحساسا ورؤية للحياة مستمدة من عمرو بن كلثوم أو غيره من الشعراء . ولابد من جهد للانفلات من هذا . لقد قلت في أول الحديث ان دينى نحو التراث دين لغوى ، ولست اعنى لغويا بالمعنى البسيط للكلمة ، بل لغوى بمعنى ان اللغة هى الأداة التى يجب أن يتقنها الشاعر ويقيدها فيها ، لكن فى التراث الانسانى بشكل عام وليس التراث العربى وحده ، هناك كثير من المصادر أو مواطن الالهام والانبعاث التى يستطيع الشاعر أن يعتمد عليها ، ألف ليلة وليلة قريبة جدا الى النفس مثلا ، وهى جسر من التراث وكذلك أمام العرب فى الجاهلية ، ويجب أن يكون قرب هذه الأعمال الى النفس مائلا لقرب نظائرها فى التراث اليونانى ، فالملاحم والبطولات كلها مواطن فى التراث تنتمى الى الحضارات القديمة ، والأدب فى واقعنا هذا هو تراث ممتد على مدى الأجيال ، ويجب أن يستفيد الأديباء دائما من التاريخ ، لأن الأدب أيضا رؤية تاريخية ، وإعادة تركيب لعناصر التاريخ ، والشاعر الذى لا يوهب هذا الحس التاريخى ويوهب معرفة الجوهري من الماوضى بالنسبة للأحداث التاريخية ورؤيتها رؤية جديدة يظل مفتقدا لكثير من عناصر التجربة الشعرية ، وأنا هنا لا أتحدث عن استهلاك التراث ولكن اعنى سيطرة التراث كاسلوب أداء وأخيلة وصور

لا على المختبر ، فكتاب الحيوان للجياض مثلا عبارة عن معلومات تكونت بالمشاهدة وجمعت ولا اعتقد ان الجياض قد شرح يوما ما حيوانا أو حشرة ، فهو مثل أسلافه - أرسطو على وجه الخصوص - كلاما لم يتخيل المختبر ، لكن العصر الحديث يؤمن بالمختبر ، ألا نستطيع أن نصل الى مرحلة نطلق فيها كلمة التراث فلا تمنى عندنا ألا التراث الانسانى ؟ ربما كنا اقرب نفسيا الى التراث العربى لصلتنا الحميمة به كثرات أجدادنا ، لكنه أيضا جزء من التراث العالمى ولا نستطيع أن نفصله عنه ، بل لعله فى كثير من الأحيان إضافة اليه أو انبعاث منه أو مراضة له .

د . فضل :

هل لك أن تحدثنا كشاعر مبدع عن تجربتك مع التراث باعتبارك مصدر قوة أفكارك عليه فى ابتداعك اللغى ، ثم بذلت جهدا خاصا للتحرر منه وكسره لإضافة شئ جديد اليه ، مما يعد موقفا فريدا تميز به ؟ نرجس أن نسمع منه لمحة تطيلية عن هذا الجانب من تجربتك الشعرية .

أ . صلاح :

أخشى أن أقول ان استفادة الشاعر المعاصر من التراث العربى هى استفادة لغوية فى المحل الأول ذلك لأن اللغة تتجلى معانيها وإيحادات الفاظها فى الاستعمال الشعرى ، اللغة ليست قاموسا أصم ولكنها استعمال ، وقد تعلمنا اللغة العربية من تراثها الشعرى ، وأذكر على سبيل المثال الذى فى محاولتى الأولى المبكرة لكتابة الشعر كنت أقرأ وزملائى فى المدرسة قصيدة عمرو بن كلثوم التى مطلعها : -

الاهبى بصحنك فاصبحنا

ولا تبقى خمود الأنديسنا

ولاشك انها مليئة بالموسيقى التى استهوتنا كما استهوتنا لهجة الشعر العالية فيها ، وأذكر انى نهيت أقوالى هذه القصيدة والفاظها ، وكتبت قصيدة من نفس البحر والوزن . والغريب اننى عندما أذكر هذه القصيدة أغرق فى الضحك لأننى افتخرت فيها بنسب كنسب عمرو بن كلثوم وقد كان ينسب الى قبيلة تغلب ، والقصيدة تحكى ان الملك أمانه فقتله الى آخر القصيدة المعروفة . أريد أن أقول ان هذا المثل يوضع الى أى حد يسيطر التراث على الانسان ويعرف احساسه الحقيقى ويفرض عليه ما لا يريد ، يحدث هذا اذا جعلنا التراث يعيش فى حاضرنا وأنا أدهش لأن بعض شعرائنا المعاصرين يكتبون هذا الآن وينشرونه فى الصحف والكتب ،



بالتراث والمفاج عنه بتهيج شديد وهو جدير بأن ينسى تماما ، ولابد أنؤكد أن هذه ليست نزعة تغريب مئى ، فهناك كثير من الأدب الغربى الذى يعجب به الغربيون ولا نعجب به نحن فنظره ، وهى كذلك ليست نزعة اغترفة أو اعجاب بالرومان أو بالأدب الأوروبى الحديث والاستخذاء امامه لأننا كبرنا عن هذه المرحلة بحيث ان التثقف لينا يستطيع أن يقرأ كتابا لكاتب أوروبى كتبت عنه مئات التعليقات فى الصحف ثم ي طرح الكتاب لأنه لم يعجبه ، ليست هذه هى المشكلة ، فقد برئنا من هذا الآن . ولكن المشكلة هى أن لدينا نحن العرب هذه السيطرة الغربية للتراث ، فلا نتحدث عن عظمة التراث الا ولعنى نحسب التراث العربى بكل ما كتب فيه حتى أن كثيرا من الكتب فى مجال تطبيق التراث قد نقلته من ورق أصفر الى أبيض دون إضافة وكان يجب أن ننقله ، لأن القدماء من ألف سنة لم يكونوا كلهم مبدعين ، كان فيهم أوساط كتاب وما دون ذلك ، ولكنهم كتبوا جميعا ، لأنه فى القرن الثانى والثالث الهجرى كان كل من يكتب كراما يسميه كتابا ، لذلك نجد بعضهم قد وضع ألف كتاب ، فيكتب مثلا عن البشر وكل ما كتب عنها ، ونأى نحن ونعيد طبع هذا الكتاب ، وكان يجب أن يظل على ورقه الأصفر ، فليس كل ما كتب القدمون آيات من البیان يجب أن يبق أمامها المحدثون فى اعجاب وتقدير .

د . عز الدين :

فى سبيل مزيد من التعميس والنقد فى مناقشة قضية التراث فى حياتنا الثقافية وموقفنا منه ، نريد أن نسمع من الدكتور مصطفى هلاوة تفسيره لهذه القضية .

د . هلاوة :

أريد أن أعلق أولا على ما قاله الأستاذ صلاح عبد الصبور لأنه أثار عدة نقاط مضيئة ، فما فعله فى بداية حياته الشعرية من تقليد لحلقه عبود بن كثر هو شئ طبيعى جدا ، كل الشعراء يبدأون بالاحتذاء ولكن بعضهم لا يمتدون أبدا هذه المرحلة - الأستاذ صلاح آثار انه أخذ من التراث اللغة وهى الوسيلة التى يكتب بها الشعر ، ولكن فى شعره آثارا كثيرة جدا غير اللغة ، آثارا من الصور تستقر فى وجدانه ووجدان كل منا بلا شك . وأريد أن أقدر ان اهتمامنا بالتراث ليس مستغبرا ، بل هو أمر ضرورى ، وقد اهتمت أوروبا فى مطلع النهضة بالتراث اليونانى - كما أشار الدكتور زكى -

ورؤية فنية ، فمتدما يحدثنى شاعر عن جبال المرأة فيشبهها بالفزال والمها .. والرجل الكريم بالضام والبحر .. فهذا ليس استلهاما للتراث بل انه عبودية وسوء فهم له . وتجربتى الخاصة مع التراث ربما كان فيها قسور من محاولتى أن أعرف أو أكون على يقين من ان التراث الانسانى ملك لى واننى وراثته ، واننى أستطيع أن أحمده وأغمر شكله وأفيد منه فائدة جديدة ، لكنه لا يتسلكنى على الإطلاق .

د . فضل :

عندما نزول التراث فى أعمالك المسرحية - فى مأساة العلاج وليل والجنون مثلا - فانت تقبس جزءا منه لم تعرفه بمفهوم قديم به رؤيتك الخاصة ، وعملية التأويل هذه هى معادل الملكية التى تتحدث عنها .

١ . صلاح :

نعم لأن الملكية هى إعادة بناء ، فمثلا هناك مسرحية لى هى د بعد أن يموت الملك ، فيها مشهد نزول الى العالم السفلى ، وهو موضوع يتكرر فى تراث العالم القديم كله تقريبا ، وربما كان من أشهر تجلياته أرفيوس عند اليونان عندما ينزل الى العالم السفلى لاستنقاذ حبيبته ، أو جلجامش عندما ينزل الى العالم لاستنقاذ صديقه ، أنا لا يعنىنى اذا كان سومريا أو بابلياً أو يونانيا فهو جزء من تصورات العالم القديم عن وجود عالمين : عالم علوى وعالم سفلى ، ويصلح كنوع من الانبهاى المسرحى هنا يصبح الانسان حرا فى الاستعداد من التراث ولو خطر لى يوما أن أكتب مسرحية مثل مأساة العلاج ربما كتبت عن أيام سقراط الأخيرة أتناول فيها القضية القانونية الفلسفية التى أثارها سقراط والتى تستهوينى كثيرا ومضمونها قول سقراط عندما أعيش فى مدينة فعل أن اطيع قوانينها ، لأنه لابد أن يترك هذه المدينة اذا لم يكن يريد طاعة قوانينها ، وهذه قضية فقهية واردة عند الناس ومتجددة بالتأكيد ربما استهوتنى هذه القضية وفى تلك الحالة لا يصبح سقراط هو الرجل اليونانى أو الأثينى بل يمثل جزءا من التراث يمكن أن يمرض عليه الحاضر . لكن المشكلة عندنا بالنسبة للتراث هى غلبة التاريخ . فنحنما يقرأ أحد المعاصرين من ذوى السليقة اللغوية الطيبة قصيدة قديمة نجدة يقرأها بحبة واعجاب ، ولو ابتعد قليلا عن هذا الجو الحق بالتاريخ لوجد ان القصيدة لا تستحق كل هذا الاعجاب ، وهناك كثير من الشعر المنحول الذى يقرأه محترفو الاعجاب

ما نرفضه . وسيكون التراث عندئذ في مواجهة ما نسميه بالمعاصرة ، فإذاً نصنع أزاء التراث وهو خلف ظهورنا ، والمعاصرة وهي ما ينبغي أن يكون في حاضرنا ومستقبلنا ، هل تقطع ما بيننا وبين التراث لتكون معاصرين ، أو نبني عمل هذا التراث ونستوحى منه ما يدفعنا إلى التقدم ؟ وإذا كانت الآداب اليونانية والرومانية موضح وحى لكثير من أدباء أوروبا فيأخذ الشاعر قصائده من معاني الآتئين ويسجل في هوامشه مصدرة من التراث فإن ذلك نوع من التحدى للتراث القديم ، فكان الشاعر يقول إذا كان الناس قد أعجبوا بهذا المعنى القديم فهذا عمل أتقدم به عليه . إن عملية استحياء الماضي نجدنا مثلاً عند الأستاذ صلاح فى « ليل والمجنون » فسيل الرؤية في هذه المسرحية هي نفس الرؤية الموجودة للقصيدة في كتاب الأغاني ؟ بالطبع لا ، إذن يمكن استحياء التراث وتقديم إبداع جديد ورؤية جديدة ، دون أن نتمتعنا بالعقد القديمة الموجودة منذ عصور التخلف ولا نريد أن نتجاوزها كأن نتمسك بعمود الشمر القديم والطب العربي القديم وبالنحو في كتبه الصفراء ونرفضه على أولادنا في المدارس ، فهذا يعد من قبيل التخلف الذى نقفد به معنى المعاصرة ونعجز معه عن مواصلة التقدم ..

#### ١ . صلاح :

أريد أن افترض أننا في عصرنا الحديث هذا المتغير قد تعرضنا لما دمر حضارتنا ثم أعيد اكتشافها ، فهل - سيمتد مكتشف - هوها ان كل ما أنتجت هذه الحضارة من كتب تراث ينبغي بعنه للحياة ؟ هذا هو تصورنا بالفيض ، نعتقد ان كل ما كتب من ألف عام مادام مخطوطاً فهو تراث ، ان مكتبات القاهرة تقسم ما يزيد عن عشرة آلاف كتاب ، فإذا طمرت جميعاً فكم نحن يصلح لبعثه من جديد ؟ وأعود إلى السؤال الأساسى : لماذا نحن بالذات نولى التراث كل هذه الأهمية ؟ لقد أشار الدكتور هدارة إلى ارتباط التراث بالدين ، لكنى أريد أن أضيف أيضاً إلى التراث الذى يبدو في ظاهره مجافياً للدين ، مثلاً اشعار الفرسى الحبيطة بابى نواس ووالية بن الحباب والصين بن الفصحاك وغيرهم .. هذا ليس ديناً وله نظائر كثيرة ، فطهرس المخطوطات في دار الكتب بقم - .سوال الف مضطرب منها أشياء غريبة لا هي نحو ولا قرآن ولا تفسير ولا تاريخ ، تتسائل الضفر مثلاً وفوالدها ، فكيف يعد هذا تراثاً ؟ ولماذا يتوفر انسان على أن ينقل سنين من عمره في تحقيقه ؟ وما هو تحليل تلك الظاهرة ؟

اهتماماً عظيماً ، لكنه لم يكن عقبة في سبيل الإبداع والنهضة ، أما بالنسبة لنا فقد يمثل عقبة حقيقية ، وأقولها صريحة ، السبب في هذا هو ان التراث قد ارتبط عندنا بالاسلام ، وأصبح ينظر اليه بنوع من التقديس ، مماثل نظرنا إلى القرآن ، هذه النظرة أكدتها عوامل مختلفة جدت على الأمة الاسلامية ، منها هجمات المغول والتتار ، مما أدى إلى حدوث ردة لضرورة التمسك بالتراث أو المكوف عليه في وجه الغارات التي أرادت أن تهدم الصرح الحضارى العربى ، ثم جاءت فترة الاستعمار العثماني وعمليات التتريك التي مرت بها الأمة العربية ، وكان رد فعل العرب أن تمسكوا بالتراث ، ثم مرت المنطقة بفترة الاستعمار الأوروبى ونص تعرف انه كان يفرض لغته في شمال أفريقيا مثلاً ، وكان الناس يصكفون في البيوت والمساجد على دراسة اللغة والتراث ، إذن رد فعل الأمة العربية في تمسكها بالتراث كان له أصداؤه تاريخية مازالت محسوسة رغم زوال الظروف للسببية ، ولكن ماذا نفعل نحن الآن إذا كان للتراث هذه المكانة الكبيرة في نفوسنا ؟ بالنسبة للآداب ظلت هناك عوامل مختلفة تحكم الشعراء لا يستطيعون تجاوزها مثل القوافى ووحيدة الوزن والأوصاف التقليدية ، ورغم محاولة البعض تجاوزها فإنه ظلت هناك أشياء ثابتة جعلت للآداب نوعاً من الثبات التقليدى أو الجمود ، ولكن التراث ليس كله أدباً . وقد استوعبت الثقافة العربية ثقافات أخرى ولم يكن عند العرب هذه العصبية لما هو عربى فحسب لأن العرب أمة بنوية حضارتها هي حضارة البدو بمعارفها القليلة ، فلم يكن لديهم ثقافة قديمة أو عمق فكرى مما نجد عند اليونان مثلاً ، فلما أوتي العرب بهذه الأمم انتقلت ثقافتهم إلى العرب واستطاعوا أن يكونوا لأنفسهم مفهوماً جديداً . لكن هل نلف الآن بعد تغلغل العرب هذه القرون الطويلة عند حدود ما كان لدينا في الحقب البعيدة من أبعاد ؟ لا بأس من تسجيل التاريخي للتراث ، لكن هل ينبغي أن نجعله كله إلى الحياة ؟ هناك قدر من المخطوطات العربية المبشرة في مكتبات العالم ، وأنا أتعجب بالفعل عندما أجد كتاباً في البلاغة القديمة المتأخرة الجامدة التي لا تدل على عقل أو فكر . يقدم أستاذ معاصر على نشره ، فما فائدة هذا الكتاب للجامعات أو لمراكز الفكر ؟ لا شيء ، لأنه يمثل مرحلة تخلف وجود ، إذن لابد من عملية انتقاء للتراث ، هذا ضرورى لأننا نسجل به إبداعاً قديماً ونحاول أن نبني عليه إبداعاً جديداً لكن أن نجعله حاجزاً بيننا وبين الإبداع فهذا

## ٥ • هداية :

ربما اشرت في حديثي الى نقطة مهمة وهي اعتبار الشعر جزءا متما لها القرآن وتفسيره منذ فسر ابن عباس القرآن بالشعر حتى ما فيه رقت من القول .. قبل ان الشعر ديوان العرب وان الرسول قد اهتم بالشعر ، وانه يجب ان يكون بين عيون العرب دائما . واريد ان اقول انه في الصور المتخلفة لم تكن للعرب بضاعة غير اجترار الزاد القديم وكتابة شروح المختصرات على الكتب القديمة للفرغ ، ولكن هذا في الحقيقة لا يفيد الانسان العربي بشيء ، ومن ثم لا حاجة لنا الى نشره ، وهناك ايضا اصول تكرر في عصور تالية فينقل المؤلف فن سابقه حتى لا نجد فرقا بينهما ، فهل نشر هذه اللؤلؤ الحائلة التي لا تقدم أى اضافة جديدة ؟

## ٥ • عز الدين :

حتى اذا كان هذا يفسر بالنظر لمصور النظام والتخلف وانكسار الخط البياني لتطور الفكر العربي ، فما قولنا في واقع الفكر العربي الحالي قد يظهر كتاب عام ١٩٧٥ مثلا في موضوع بعينه نقرأه فتذكر كتابا صمد في نفس الموضوع على نحو افضل ؟ الظاهرة اذن ليست مقصورة على عصور النظام والتفاد الطائفة الابداعية حين كانت طائفة الانسان موجهة الى اعادة تطبيق او شرح او اعادة تجميع من كتب اخرى بشكل ما وما يؤرقني هو : هل النيف الثقافي المسيطر علينا هو نمط الفرد الذي يعمل وحده كأنه جزيرة منعزلة عن بقية الكون يبدأ غالبا من نقطة الصفر ؟

## ١ • صلاح :

هذا لأنه تعلم من المؤرخين العرب ان كتب التاريخ تبدأ عن بداية الخليقة رغم قلة معلوماته ورغم انه غالبا ما يذكر تاريخا خرافيا ، الا ان هذه هي دائما البداية التي تمتد الى بقعة الرسول عليه السلام ، فاذا اراد المؤلف ان يكتب تاريخ الخلفاء الراشدين مثلا لابد ان يبدأ من اول الخليقة .. وخطورة هذه الظاهرة تتمثل في انعكاساتها في كتاباتنا الجديدة ، لأنه حتى في بعض الرسائل الجامعية الآن مازال بعض الباحثين يسلكون هذا المسلك ويوسعون موضوعاتهم بقتبسات من مترجمات روثية ويخطئون في معرفة الاساسيات ولا يرجعون الى مصدر اصلي .. وهذا هو التأثير السيء الممتد لبعض الكتابات القديمة وغلبيتها على صفار الباحثين .. والمتنقلة ان التراث بهذا لا يصبح قط سيطرة كتب روثية

لا ينبغي نشرها وانما يصبح نتيجة لذيوعها سيطرة منهج معوق غير علمي .

## ٥ • فضل :

هناك في اعتقادي فرق بين نشر التراث كوثائق ضرورية وبين بثه كمجموعة من القيم الحية واستلهامها ، فاما النشر التوثيقي فيفيد عند اعادة تكوين صورة للمعرفة في عصر الكتاب . فكتب السيوطي مثلا التي قد تبدو ثاثية او ليست لها قيمة في الظاهر وكتب النبات في العصور الوسطى لها اهمية اثروبولوجية تتصل بالاجتماع العربية وتاريخ العلوم وهي وثائق ذات قيمة عليا يجب نشرها دون اختيار ، اما الاختيار فيأتي في مرحلة تالية مما يتاح معرفته من التراث النشور من قيم وتناصر تستلهم ما يحتوي من جوانب ايجابية ينبغي ان تبعث لانها تمس قضايا المعاصرة .

## ١ • صلاح :

هناك نقطة احب ان اؤكدكم وهي ضرورة ان يرتدى التراث برقع الحداثة بمعنى خلع طابع القداسة عن التراث .. ثم نتعامل معه .

## ٥ • فضل :

هناك عدة نقاط نود تعديدها والاستمتاع الى بقية الآراء حولها ، اولها مفهوم التراث ، ولانها تتصل بتوليت اشكاليته بمعنى انه هل ترتبط كثرة الحديث عن التراث بفترة تاريخية معينة علينا ان نتجاوزها الآن كما تجاوزت اوروبا عملية ابتناء التراث وقاويله وافادت منه في بث النهضة ولم يبعد بشكل قضية مثارة وعلينا الآن اذن ان نتجاوز هذه المرحلة ؟ اما النقطة الثالثة فتتمثل في سؤال معد هو : هل يقاس مدى تقدمنا بمدى ما يتجلى في مؤلفنا من التراث من روح نقلي ؟ فهادنا مستعبدين له فنقل في مرحلة التخلل وكلها اخذنا من التراث مؤلفا نقليا اصبح هذا المؤلف مؤشرا لمستوى تقدمنا ونهضتنا .

## ٥ • هداية :

بالنسبة للسؤال الاول : ما هو التراث وهل نطلق منه الى رؤية جديدة ام نرتد اليه ونبقى دائما بين اعيننا ؟ اعتقد ان التراث في مفهومه الاول هو كل ما كتبه اسلافنا العرب من فكر وشعر وفلسفة .. الخ ، منها ما نشر ومنها ما يزال مخطوطا في شتى مكتبات العالم ، هذا هو المفهوم الاول للتراث ، لكن هل يدخل فيه ما كتبه العرب الذين ينتمون الى اصول عربية نحسب ام يدخل

عربيا على التحديد بحيث تقتضي هنا صفة العربية  
هذه ان نحصر على جذور الثقافة التي نربدها له  
اليوم ؟ وبعبارة أخرى : ان كان لابد ان تكون  
هناك هذه الشخصية التي تسمى بالتثقف العربي  
فهل يقتضي هذا بالضرورة ان تترجم كلمة العرب  
هنا بالبعد التراثي ، وبأى معنى يكون البعد  
التراثي في مفهوم المثقف العربي المعاصر ؟ هل  
فكرة الاستلهام تجعل هذه المشكلة ؟ وهل المشكلة  
هي استلهام موضوعات من التراث او الوقوف  
عند اعمال كانت لها اصلتها في عصرها ، ولكنها  
اليوم باختلاف العصر لم يعد لها نفس الدور  
الآن ؟ وكيف تكون عملية الاستلهام بحيث تدخل  
في نسج البنية الفكرية للمثقف العربي ولا تصبح  
المادة التراثية هي التي تنتقل الى عقله ؟ .. بمعنى  
كيف تكون عملية استلهام التراث ابقاء عمل  
ما يسمى بروح التراث دون التقيد بمبادئه ؟ وهل  
عملية الاستلهام تنبع تلك الوجهة ام تنحو الى  
استخراج بعض المفاهيم او الافكار المطروحة في  
التراث وإعادة طرحها مرة أخرى وتأسيس فكر  
جديد عليها ؟

د . جابر :

يضاف الى ذلك ما اثاره الدكتور ذكي من فكرة  
وجود امتداد للشخصية القومية واللوق العربي ،  
فهل يوافق الأستاذ صلاح عبد الصبور على ان من  
بين مكونات الشخصية العربية ما يمكن ان يطلق  
عليه اللوق العربي .. بما يتضمن الحرس على  
النم الرتيب في الشعر مثلا ؟

١ . صلاح :

أريد ان اتكلم عن اللوق بشكل عام ، واعتقد  
- كما اشرت - ان ما يسمى بطبائع الشعوب  
بمعنى ان يكون الشعب العربي له طبائع معينة  
.. والانجليزى له طبائع أخرى .. بعد قضية  
غير تاريخية ، لان طبائع الشعوب تختلف حسب  
وضعاها الاقتصادي والسياسي ،  
ولاشك ان هناك ما تكون حديثا ويمكن ان  
يقال انها تكونت من اخلاط من شعوب مختلفة  
مثل أمريكا .. وهناك ما نسميه بطبيعة الشعب  
الأمريكي ، وهذه الطبيعة مكونة من مزج الشعوب  
المختلطة انصهرت بشكل ما نتيجة لظروف أمريكا  
السياسية والاجتماعية والاقتصادية وكونت  
ما يسمى باللوق الأمريكي او المنهج الأمريكي في  
الحياة ، وبهذا المعنى اذا تحدثنا عن اللوق العربي  
يجب ان نقول اللوق العربي في زمن ما او عصر ما  
وانا دائما اقول انه لو بحث التثني وقرأ ما يكتبه  
يوسف اندريس مثلا لخر مصعوقا ، وهذا بالطبع  
نتيجة فقر اللوق البلاغي والفني تماما ، فثبت

فيه كذلك ما كتب بالعربية سواء اكان كاتبوه  
عربا ام ممن يقتمون لأصول اعجمية أخرى . على  
اعتبار ان الحضارة الاسلامية وسعت كل ما كتبه  
المسلمون من مختلف الجنسيات ؟ ومن ناحية  
أخرى علينا ان نسال انفسنا هل هناك حد زمني  
لهذا التراث ؟ هل يمكن ان نقول ان القرون  
الأولى الى القرن الرابع الهجري مثلا يمكن ان تكون  
هي الحد الفاصل لهذا التراث ام انه يمتد الى  
سقوط بغداد عام ٦٥٦ هجرية ؟ لان ما بعد ذلك  
كان في مجمله عصر انحطاط ؟ فهل نقول ان هذا  
هو التراث وما بعده ليس اصيلا ولا مفيدا في  
عملية البحث والاستيعاب ، وهذا غير السجبل  
التوثيقي الذي اشار اليه الدكتور فضل وهو  
يتعلق بتاريخ الانسان العربي وبمستويات تفكيره  
وانماط حياته ، اما ما احتاج الى بحث فهو الجانب  
الاصيل الذي استطاع ان ابني عليه واقتدم في  
مفهوم المعاصرة من خلاله الى آفاق جديدة ، وينبغي  
الا نخل انفسنا ايضا من الجانب العاطفي فقد  
كان له تأثيره عندما دائما ، فمثلا عندما دعا  
ابو نواس الى نيل بكاء الاطفال في مطلع القصائد  
وسخر من افتتاح القصيدة العربية بهذا الملمح  
التقليدي لقي معارضة شديدة من العلماء المحافظين  
على التراث واستغل ذلك استفلا سياسيا الى  
الحد الذي جعل الخليفة الأمين يطلب من شاعره  
ان يتوقف عن هذه الدعوة الجديدة ، فابو نواس  
قد فقد الارتباط العاطفي الا يقول : -

مالي بلاء خلت من اهلها شغل  
ولا شجاني لها شخص ولا طلب

لانه لم يكن عربيا ولم يعش في البداية بالرمح  
من انه كان وثيق الصلة بهذمه المنايع المبكرة ،  
ومازال هذا الارتباط العاطفي قائما وناغلا حتى  
الآن ، لقد شهدت للمسلمين في تركيا يقبلون  
وعيونهم دامعة من يرونه يقسرا في المخطوطات  
العربية القديمة ، ومن هنا فان دعوات الانقطاع  
عن التراث تلقى رفضا قاطعا وتؤدى الى تمسك  
عديد به . اذن بعد تحديدنا للمفهوم التراث  
ووضعا لحد زمني فاصل لا كعد أصلا يعبر  
عن قوة الحضارة العربية الاسلامية حين بلغت  
ذروتها في القرن الرابع الهجري ، بعد ذلك يأتي  
ركام حائل يصلح للدراسة الانثروبولوجية  
والنقد والتوثيق التاريخي بعد ان نركز على  
الجانب الاصيل في هذا التراث نشرنا وتحليقا .

د . عز الدين :

بعد قضية استلهام التراث من اكثر القضايا  
شيوخة - ولكن ما هو الهدف الذي نرمي اليه  
باستلهامنا للتراث ؟ هل نريد ان نبني مثقفا

إعادة النظر في التراث الشعري والتراث العربي فلكي تساعد على أن يعيش في عصرنا وأن يكون مصدرا لاستمدادنا واستلهامنا ، أم أننا نعيد النظر بالنسبة لصره ، ما يدخل في باب تاريخ الأدب . مهما كان الأمر فما لاشك فيه أن النزق قد تغير ، وتغيرت كذلك الصورة الصامة للأدب بأنواعه المختلفة وتغيرت وظيفته وتغيرت أشكاله باستنباط أنماط جديدة فيه لم تعرف من قبل أما التغير الذي حدث في الحساسنة الشعرية أو اللوق الشعري العربي فربما كان لا يقل اتساعا عما حدث في مجال النثر ، فكما يرفض ذوقنا الديوانيات والإخوانيات والأسلوب المسجوع بشكل عام أصبح هناك كثير من الشعر لا يتحملا ذوقنا الآن . إذن فاللوق ليس أمرا ثابتا ، وما يواجها الآن أنها هو تحديد ملامح اللوق العربي الحديث ، وأنا أفضل بدلا من الدعوة إلى ما يسمى بالأصالة والمعاصرة التوفيق بين المولتين فنقول أصالة المعاصرة ، فالأصالة بالمفهوم القديم كانت تعني الاحتفاظ بكل ما هو مورث والا لا تصبح أصيلا .. ويدخل في الأصالة بهذا المعنى حرص المصرب على تدوين الأنساب والوصول بالمعرفة إلى بدء الخليقة ، أما التعبير التالي - أي أصالة المعاصرة - فيساعدنا على أن نقبل على العالم بدون عقد نقص ، وأتفق هنا مع الدكتور حمادة والدكتور فضل في أن التيارات الكثرة التي حاجتنا وحاولت طمس شخصيتنا هي الدافع لرد الفعل الذي يتسك بتعصب بالتراث دونما نظر نقدي ، ولكن هذه المرحلة قد انحسرت الآن وأصبحتنا لا تواجه العالم من موقع العبيد ما لا يستعنى أن نستغل أي شيء ما يشاء البنا ولا أن نتسك ببلا لدينا من تراث تسكنا أعنى ، ونستطيع أن نجد حلا في إقامة نوع من التوازن الناجم عن الثقة بالنفس والانفتاح على الغير ما .

د . حمادة :

أريد في الحقيقة أن أعود إلى سؤال الدكتور عز الدين عن مشكلة اتصال التراث بنسيج النظم العربي ، وهل يمكن أن يعد جزءا من هذا النسيج وإلى أي مدى ؟ ويقتضي أن الإنسانية حلقات متصلة وكذلك الإنسان ماضي وحاضر ومستقبل ولا يمكن أن ننصل عن الماضي ، لكن هذا لا يقتضي أن نتوقف عند التراث وننقطع عن روح العصر ولوق العصر ، وعلى هذا فإن ما يجب أن يربطنا بالتراث أنها هو العجايب الإنساني فيه ، وهي العجايب البالية الخالصة ، وهذا ما نجده في التراث الإنساني بصورة عامة وليس في التراث العربي وحده ، والتي يلفنا إلى قراءة شيكسبير حتى

اللوق نوع من الطابع الثابتة التي كان يقول بها الألفسون واعتقد أنها أصبحت الآن نظرية مثالية وفلسية غير تاريخية . ولو طبقنا هذه النظرة على الحياة الأدبية العربية لخرجنا برؤية واضحة لها ، فالقرن الثالث والرابع الهجري كان يعجب أشد العجايب بما يسميه الكتابة الديوانية ويحفظ ألوانا متميزة من التوقيعات ، لكن هذه التوقيعات تماثل الآن تأثيرات مديري العموم في المصالح الحكومية ولا تزيد قيمتها عن هذا ولا تعد نمطا يحتذى في البلاغة ، إذ لو كتب أحد كبار الموظفين مثلها الآن لأصبح سخيفة القوم لحذلقته فاللوق الأدبي قد تغير تماما من هذه الناحية ، وحتى ما يتصل بها من الرسائل الإخوانية أصبح مسجوجا ، وأنا اتحدى أي مثقف أن يطبق الصبر على قراءة مجوعة من الرسائل الإخوانية المتبادلة بين أدباء العصر ويجد فيها لذة جمالية أو فنية ، فاللوق إذن قد تبدل وكذلك النظرة إلى الأدب ودور الأديب ووظيفته في المجتمع المعاصر ، فلم يصبح الأديب هو الذي يلزم من كل شيء بطرف حتى إذا ما قدم التماسا لوظيفة قال في طلبه إنه كاتب حاسب أديب أريب ، ولم يعد الشاعر كما كان في العصور القديمة خطيبا وملقا ومفسرا ومؤرخا ومعلما ومجادلا سياسيا .. فقد كان يقوم بكل هذه الأدوار .. وعندما استقرت الدولة اكتسب صفة أخرى إلى جانب ذلك وهي أن يكون شاعر البلاط ، واستقرت تقاليد البلاط ، ولسوء الحظ لا يقبل الشعر التجريدي في البلاط .. فالشعر هو فن العرب ، وعندما حاول المصرب التجريد في الشعر نجدهم مثلا قد رسموا صورة المرأة الجميلة على نحو واحد . فهي صورة مجردة فليس الغزل نتيجة إحساس معين ، ونسود إلى استلهام التراث ، فنلاحظ أن الشاعر العربي كان مشدودا للبلاط ولم يعرف دوره الحقيقي إلا ناديا .. وعندما نرى شاعرا موزعا بين شعره ودوره كالتنبي مثل نزار قباني لزمته الباطنية ، فقد كان موزعا بين الشعر والحكمة ، فهو يعرف الحياة ولكنه لا يد أن يقوم بدوره كشاعر .. حتى أنه في أواخر أيامه اضطر إلى مدح الفرس وغيرهم لأنه كان موزعا ، أما أبو العلاء فقد عرف دوره وحسم الأمر في نفسه وانسحب من الحياة وانحط يملق عليها .. ولكن الشاعر العربي عموما قلما عرف دوره ، ولم يكن الشاعر الحديث يعرف هذا الدور إلا بتأثير نظريات النقد التي وصلتنا من الشمال والتي نبهتنا إلى وظيفة الشعر ، ولقد نجد حق بعض النخراط الصائبة في التراث العربي - من أنضاهما ما قاله أبو تمام من أن الشاعر يعلم الأخلاق ولكن هذا نادر .. ولم يتحدد دور الشاعر إلا بتأثير التيارات النقدية الوالدة ، ونحن نريد

الفكر العربي المعاصر ، استلهاما أدبيا أو فلسفيا  
يرسخ شخصيتنا ويدعم وجودنا الحضارى  
المعاصر .

د . عز الدين :

لا يسعنا فى ختام هذا الحديث الا ان نشكر  
لكم اسهاماتكم الجادة الطيبة فى اضافة بعض  
الجوانب المتصلة بالتراث ، وكان من المفروض ان  
يحضر معنا فى هذه الندوة الأستاذ الدكتور  
ابراهيم بيومى مذكور والأستاذ عبد السلام  
هارون والأستاذ محمود شاكر والدكتور حسين  
نصار والدكتور محمود على مكي ولكن بعض  
القروف التنظيمية وتوفيت موعدها المرتبط  
باجازات الصيف قد جعل من المتعذر تحقيق ذلك  
ونرجو ان تتمكن بالذن الله فى نواتنا القادمة من  
تجاوز هذه الصعوبات حتى نحقق هدفها المنشود  
على الوجه الأمثل .

اليوم هو القيمة الانسانية التى يتضمنها ، الذى  
نحن نؤمن بعالية الثقافة وانسانيتها ، وما نحتاجه  
بالفعل هو ان نخلق تيارا مستتيرا كما قال  
الدكتور زكي لا يقف معصوما فى التراث العربى  
وانما يتعرف على الجوانب الانسانية فيه وفى غيره  
مما يتيح له فرصة الابداع والاستمرار فى أداء  
دور الثقافة العربية الانسانى فى شتى فروع الأدب  
والفلسفة والمعرفة .

١ . صلاح :

أقترح ان نتناول فى ندوات قادمة كيفية خدمة  
جوانب مختلفة من التراث الأدبى أو الفلسفى فى  
أو الملى ، وتراث القيم العربية - وأنا أعتقد  
ان الفقه العربى وعلم الكلام هو الفلسفة العربية  
الأسيلة كما ترى مدرسة مصطفى عبد الرازى  
الفكرية - وخدمة هذه الجوانب تكون اما بالنشر  
والتحقيق ، واما باستلهاها فى تأصيل أنماط



● ● ندوة العدد القادم :

قصوى

اتجاهات النقد الأدبى

يشترك فيها طائفة من المهتمين بالدراسات النقدية



# مفهوم الأسلوب



## بين التراث النقدى ومحاولات التجديد



لم تكن كلمة « الأسلوب » من الكلمات الشائعة فى الاستعمال العادى فى اللغة العربية ( راجع اللسان ) الى ان النقطتها المتكلمون وجعلوا لها مكانا واضحا فى بحثهم عن اعجاز القرآن - وألفاظ وقوعها فى كتاباتهم جميعا ، وقد نضاف الى « العرب » او « الكلام » ، وسواء اُضيفت ام لم تضاف ، فالسياق يدل دائما على ان المراد بها طرق مختلفة فى استعمال اللغة على وجه يقصد به التأثير ، او - كما نقول اليوم - تنوفى له صفة « الفن » .

يفهم على أكثر السامعين ، ويتكشف بعضها حتى يلهم بعض الأعمى ، ونسج الى الشئ ، ويتكى عن الشئ ، وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال ، ولقد الحفل ، وكثرة المشد وجلالة المقام » (١) .

ويقول الخطايب ( - ٢٨٨ هـ ) فى معرض الكلام عن عجز العرب عن ممارسة القرآن :

« وما هنا وجه آخر يدخل فى هذا الباب وليس بمحض المعارضة ولكنه نوع من الموازنة بين المعارضة والمقابلة ، وهو - أن يعزى أحد الشعراء فى أسلوب من أساليب الكلام وواد من أوديته ، فيكون أحدهما فى وصف ما كان من بآله من الآخر

يقول ابن قتيبة ( - ٢٧٦ هـ ) :

« وانما يعرف فضل القرآن من كسر نظره ، واتسع عليه ، ولهم مذاهب العرب واقتنائها فى الأساليب ، وما خص الله به لغتها دون جميع اللغات » .

ثم يشرح ما يقصده بالافتنان فى الأساليب فيقول :

« فالخطيب من العرب اذا ارتجل كلاما فى تكاح او خصاله او تحفيض او صلح او ما اشبه ذلك ، لم يأت به من واد واحد بل يفتن ليختصر كلمة أداة التخفيف ، ويطلق تارة أداة الإلهام ، ويكرر تارة أداة التوكيد ، ويظن بعض معانيه حتى

## ● مفهوم الأسلوب

الى اعادىض الشعر على اختلاف انواعه ، ثم الى انواع الكلام الموزون غير المقفى ، ثم الى اصناف الكلام المعدل المسجع ، ثم الى معدل موزون غير مسجع ، ثم الى ما يرسل ارسالا فتنظير فيه الاصابة والافادة وافهام المعاني المتفرضة على وجهه بديع وترتيب لطيف وان لم يكن معتدلا فى وزنه ، وذلك شبهة بجملته الكلام الذى لا يتمم ولا يتصنع له . ولقد علمنا أن القرآن خارج عن هذه الوجوه ومبائن لهذه الطرق» (٣)

ومع أن « الأسلوب » يبدو فى هذا النص مرادفا للشكل أو طريقة التعبير ، فإن الباقى فى موضع آخر يصف الأسلوب ومبدأ يفيد ارتباطه بالمعنى أيضا ، فيقول بعد أن أورد نماذج من الشعر والنثر تأذاد بعضها من جهتي الصياغة والمعاني : « وقد بينا فى الجملة مبادئ أسلوب نظم القرآن جميع الأساليب ، وميزته عليها فى النظم والترتيب وتلقنه عليها فى كل حكمة وبراعة » (٤)

وهكذا يبدو أن النقاد العرب - ولا سيما المتأخرين بعلم الكلام - نظروا إلى « الأسلوب » نظرة تقرب مما يفسى فى النقد الحديث « النوع الأدبى » وهذا ظاهر من الخصوص فى حديث الباقى عن « الأساليب » . ولكن هذا المفهومبقى محتفظا بفهم آخر وهو « طريقة معينة من طرق الصياغة » كما يدل كلام ابن قتيبة . ولا نعرف أنهم بحثوا فى العلاقة بين الطرفين « النوع الأدبى وطرق الصياغة - سوى لمحات خاطفة نجدها عند الملاحظ من المتقدمين ( - ٢٥٥ هـ ) من نحو قوله أن العرب كانت توزج فى خطب التكساح وتطيل فى خطب الصلح ، وأن شاعرهم كان اذا عرض لوصف النور الوحشي وصراعه مع كلاب الصيد فى مقدمة قصيدة مدحية جعله يهسى الكلاب ، وإذا عرض لهذا الموضوع نفسه فى قصيدة رثاء جعله يقتل . أما المتأخرون فقد اكتفوا بهذه الكلمة الجامعة » ان لكل مقام مقالا ، ولم يحاولوا استيعاب أنواع المقام ولا أنواع المقال . وكلهم عبروا عما يميز شاعرا عن شاعر أو كاتبه عن كاتب بكلمة « الطريقة » أو « المذهب » . ولم يستخدموا كلمة « الأسلوب » فى هذا المعنى كما تستخدمها اليوم .

وإذا كانت كلمة « الأسلوب » قد بقيت عندهم مبهمة المعنى لأنهم فهموا منها تارة « النوع الأدبى » أو « الموضوع » وتارة طريقة الصياغة ، فقد وجدوا كلمة « النظم » بربطه من اللبس ، إذ لم تكن ثمة شبهة - من حيث أصلها اللغوى نفسها - فى أنها تدل على طريقة التأليف ، ومن ثم أتيسر لهذه الكلمة حظ من البناء لم ينتج لأخواتها اللاتى سبق ذكرهن ، واستقرت فى المصطلح البلاغى كما عرفها عبد القاهر الجرجاني ( - ٤٧١ هـ ) : « النظم هو تأخى ( توخى ) معاني النحو على حسب الأغراض التى يصاغ لها الكلام » . . . . . ووجدت النقاد والبلاغيون العرب فى مفهوم النظم حلا

فى وصف ما هو بأزانه ، وذلك مثل أن يتأمل شعر أبى ذؤاد الأبادى والتأنيذة الجمعدى فى صفة الخيل ، وشعر الأعشى والأخطل فى نعت الغمر ، وشعر الشماخ فى وصف الحمر ، وشعر ذى الرمة فى صفة الأطلال واليمن ، ونعوت البرارى والقفار ، فإن كل واحد منهم وصف لما يشاف اليه من أنواع الامور ، فيقال : فلان أشعر فى بابه ومدبه من فلان فى طريقته التى يذهبها فى شعره . وذلك بأن تتأمل نمط كلامه فى نوع ما يعنى به ويصفه ، وتنتظر فيما يقع تحته من الثنوت والأوصاف ، فإذا وجدت أحدها ، أشد تقصيا لها ، وأحسن تخلصا إلى دقائق معانيها ، وأكثر أصابة فيها ، حكمت لقوله بالسبق ، وقفست له بالترتيز على صاحبه ، ولم تبال باختلاف مقاصدهم وتباين الطرق بهم فيها . » (٥)

ولمك تلاضح أن هذا النص اختلف عن سابقه من حيث دل يتعدد الأساليب على تعدد الموضوعات أو المعاني ، بينما أراد بها الأول تعدد طرق التعبير ولكن النصين يتفقان فى أن « الأساليب » مناهج مطروقة فى اللغة الفنية ، يشترك فيها الشعراء ، فأما ما يتميز به شاعر عن شاعر ، فقد عبر عنه هذا النص « بالطريقة » و « المذهب » . وعلى هذا جرى معظم النقاد العرب .

ويرى الباقى ( - ٤٠٣ هـ ) بين « النظم » و « الأسلوب » كما قرن الخطاين بين « الأسلوب » و « الطريقة » أو « المذهب » . فإذا كان الأسلوب إجم من المذهب ، فإن النظم إجم من الأسلوب . وكان النظم هو جودة التأليف عموما ، والأسلوب هو نوع من أنواع التأليف ، والطريقة أو المذهب هو المنهج الذى ينتج به الشاعر فى موضوعاته ، أو طريقة تناوله لهذه الموضوعات . يقول الباقى :

« فالذى يشتمل عليه بديع نظمته ( القرآن ) المضمين للاعجاز وجوه : منها ما يرجع إلى الجملة ، وذلك أن نظم القرآن على تصرف وجوهه ، واختلاف ملامحه خارج عن المهود من نظام جميع كلامهم ومبائن للمألوف من ترتيب خطابهم ، وله أسلوب يختص به ويتميز فى تصرفه عن أساليب الكلام المتشاد . وذلك أن الطرق التى يتقيد بها الكلام الأبدع المنظوم تنقسم

« الأسلوب » بقى متعلقا بالنص الأدبي في مجموعه ( أو في جيلته كما عبر الباقلائي ) ، وبقيت له دلالة على مناهج مطروقة في اللغة الفنية ، يشترك فيها الشعراء ، أما الخصائص الفردية فقد بقيت بمعزل عن مفهوم الأسلوب ، وسماها حازم «للمنازع» بدلا من « الطرق » أو « المذهب » كما لاحظنا عند بعض من سبقوه .

والظاهر أن ابن خلدون ( - ٨٠٨ هـ ) قد اطلع على آراء مواطنه حازم القرطاجني أو تعرف إليها بطريقة ما ، فاننا نجد كلامه عن الأسلوب امتدادا لكلام حازم وتقنية له من وجهين : الأول هو اعتبار الأسلوب متعلقا بالمعاني ، والثاني هو النظر إليه على أنه عبارة عن مناهج مطروقة في اللغة الفنية ، بل أن ابن خلدون يشل ببعض الأمثلة التي أوردها حازم ، فيقول :

« لكل فن من الكلام اساليب تختص به وتوجد فيه على أنواع مختلفة » - فسؤال الطول في التسعر يكون بقطاب الطول كقوله :

يا دارمة بالعلاء فاستدعي ، ويكون باستدعاء الصبح للوقوف والسؤال كقوله : قلما نسال الدار التي خف أهلها ، أو باستدعاء السحب على الظلل كقوله : قلما نيك من ذكرى حبيب ومثزل ، أو بالاستدعاء عن الجواب لمخاطب غير معين كقوله : ألم نسال فتجبرك الرسوم ، ومثل تصح الطول بالاسم لمخاطب غير معين بتجنيها كقوله : حي الديار بجانب الفول ، أو بالدعاء لها بالسبق كقوله :

اسقي طولهم اجش حريم  
وعلقت عليهم نفوسه ونعيم

أو سؤال السبق لها من البرق كقوله :

يا برق طالع منزلا بالبرق  
واحد السحاب لها حلة الأبرق

... ..  
فنون الكلام ومذاهبه ، وتنظم التراكيب فيه بالجمل انشائية وغيرية ، اسمية ولفظية ، متقلة وغير متقلة ، مفبولة وموصولة ، غل ما هو شأن التراكيب في الكلام العربي (١) .

على أن ابن خلدون يتجنب النص صراحة على اختصاص الأسلوب بالمعاني ، ولا يفرزج على مقابله بالنظم كما فعل حازم ، ولكنه يرمته تمرينا يعتمد على التشكيل في شطر منه ، وعسل السلب في الشطر الآخر ، فيقول :

« ولذا في هذا سلوك الأسلوب عند أهل هذه الصناعة ، وما يجريهون بها في اختلافهم فاعلم انها عبارة عندهم عن المسؤول الذي ينسج فيه التراكيب ، أو القالب الذي يرفع فيه ، ولا يرجع الى الكلام باعتبار مادته أصل للمعنى الذي هو وظيفة الاعراب ، ولا باعتبار

للمشكلة التي اثارها الجاحظ وبقي الخلاف حولها محتمدا بعده ، وهي كون البلاغة راجعة الى الالفاظ أو المعاني ، فغذبت الدراسة البلاغية بالدراسة النحوية كما اغتبتها ، ولكن كان ثمن هذه الرابطة هو سد الطريق على كل دراسة للغة الفنية تتجاوز حدود الجملة الى بحث الانواع الأدبية أو تتجاوز القوانين المطلقة الى بحث المذاهب الفنية .

على أننا نصادف ناقدين مغربيين عنيا بالأسلوب عنايه ظاهرة ، وتركنا لنا اكمل تحديد تعرفه به . المفهوم في النقد للمربي ، اول هذين الناقدين هو حازم القرطاجني ( - ٦٨٤ هـ ) الذي اورد لبحث الأسلوب منهجا خاصا من كتابه « مناهج البلاغة وسراج الأدباء » المعروف باسم « المناهج الأدبية » وجعله مقابلا « للنظم » ، وإذا كان مفهوم النظم عنده - على خلاف عبد القاهر - شاملا لكل مستويات التأليف من شطر القاهر الى القصيدة ، فمن باب أولى يتسع مفهوم الأسلوب ليغطي مساحة النص الأدبي كله . ويوضح حازم مفهوم الأسلوب عنده ، والفرق بينه وبين النظم بقوله :

« لما كانت الاغراض الشعرية يوقع في واحد منها الجملة الكبيرة من المعاني والمخاض وكانت لتلك المعاني جهات فيها توجد مسائل منها تقتضي كجعة وصف المحبوب وجهة وصف الخيال وجهة وصف الطول وجهة وصف يوم الزوى وما جرى مجرى ذلك في غرضي النسيب ، وكانت تحصل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات والنقلة من بعضها الى بعض وبكيفية الاطراد في المعاني صورة وغاية تسمى الأسلوب - وجب أن تكون نسبية الأسلوب الى المعاني - نسبية النظم الى الالفاظ - لأن الأسلوب يتصل عن كيفية الاستمرار في اوصاف جهة من جهات غرض القول وكيفية الاطراد من اوصاف جهة الى جهة - فكان بمنزلة النظم في الالفاظ التي هو صورة كيفية الاستمرار في الالفاظ والعبارة والهيئة الحاصلة من كيفية النقلة من بعضها الى بعض وما يعتمد فيها من هروب الوضع وانطواء الترتيب » (٢) ومن هذا النص يبدو أن طرق التعبير - كالاختصار والإحالة والتكرار والتأكيد والمصريح والمكشاة ، وما ذكره ابن فتيبة ، قد أصبحت لديها داخلة في مفهوم للنظم ، أو في قسم من هذا المفهوم وهو ما يتصل بالجملة أو الجمل القليلة - أمضا « الأسلوب » فانه حدد بتأليف المعاني ، نحو ما أشار اليه حازم من وصف المحبوب ووصف الجمل ووصف الطول ووصف يوم الزوى في باب النسيب وهذا مفهوم أكثر تحصييا من مفهوم « النسيب الأدبي » الذي لاحظناه عند الباقلائي ( ولكن

من كلمة لاتينية Stylus تعني قصباً من الحديد كان القدماء يكتبون به على ألواح الشمع . ولكن قواعد « الأسلوب » عند اللاتين ثم في الآداب الأوروبية في العصر الكلاسي استمدت من قواعد الخطابة التي استخلصها أرسطو وتابع التأليف فيها كثيرون بعده . ولم يكن فن الخطابة عندهم مقصوراً على أساليب التعبير بل كان يشمل تأليف المعاني المناسبة للدخوع من ناحية ، ولطباع المخاطبين من ناحية أخرى . فكتابه عن الخطابة يشتمل على الأقسام الثلاثة . ولكن قسم العبارة Lexis لم يلبث أن أصبح المقصود الأصلي بما يسمونه « الخطابة » Rhetoric Rhetor Que ونحن حين نترجم هاتين الكلمتين لا نقول « الخطابة » بحسب أصل الكلمة وإنما نترجمها بأقرب مقابل لهما في اصطلاحات علوم اللغة العربية

أما « الأسلوب » Style عندهم قريباً من أسلوبه مرادفاً للبلغة ، Rhetoric وربما خصوه بمعنى أضيّق من ذلك وهو « مستوى التعبير » ، وعندهم ثلاثة مستويات أو « أساليب » : القريب والمتوسط والرفيع ، وقد ربطوها بالمستويات الاجتماعية من جهة ، وبالغنون الأدبية من جهة ثانية ، وبالحسنات البيانية من جهة ثالثة . وأصول ذلك كله موجودة عند أرسطو ، فهو ينظر إلى التراجيديا على أنها أرفع من الكوميديا ، ليس ذلك فقط لأن الأولى تحاكي الفضلاء والأخرى تحاكي الأدنياء ، بل لأن الأولى نشأت في المدن على أعين التاريخ ، لقرىها من ذوي السلطان ، في حين أن الأخرى دخلت أرمها لأنها نشأت بين أهل القرى . وهو يفسر عنصر اللغة في تعريف التراجيديا ، إذ يجب أن تكون لغة التراجيديا لغة عامة بالمحسنات .

فالتراث الغربي في العلوم اللغوية يشتمل على علم يجمع وسائل التحسين التي يمد إليها الخطباء والسمراء والكتاب للتأثير فيمن يتجهون إليه بالقول ، وهو يقابل عندهما ما سماه عبدالقاهر بالنظم ، وسماه غيره البديع ، وضحه بـ « ذلك اسم جامع وهو البلغة » . وهو عندهم - كما هو عندهم - علم منضبط يوفق الصلة بالبحر . ولديهم - بجانب ذلك المفهوم المحدد لى الأقسام المنضبطة - مفهوم أوسع وأقل انضباطاً يرتبط من ناحية بالأنواع الأدبية ، ومن ناحية أخرى بالظروف الاجتماعية التي ليس لها مساس مباشر بالمقولة ذاتها ، في مفهوم الأسلوب Style عندهم لا يتخلف اختلافاً أساسياً عنه عندنا . كذلك لا يتخلف تاريخ كل من المفهومين ( البلغة والأسلوب ) . اختلافاً أساسياً بين الثقافتين . فبعد أن كانت البلغة ركناً أساسياً في تكوين الأدب ، بل الإنسان المثقف بوجه عام ، وبعد أن كانت وسيلة وحيماً لتقدير الجمال الفني ، إذا هي تصبح الهدف الأول لهجوم فضاء الجسد الذين أتركروا « العقل » و « الضميمة » و « القواعد » و « التجربة الفردية والذاتية وصدق التعبير عن التجربة

أفاده كمال المعنى الذي هو وظيفة البلغة والبيان ، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض ، فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية . وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتركيب المنظمة كلية باعتبار انطوائها على تركيب خاص ، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التركيب وأشخاصها ويصوغها في الخيال كالألقاب أو النوال ، ثم ينتقى التركيب الأمثل عند العرب باعتبار الأعراب والبيان فرصها فيه رسماً كما يفعله البنية في القالب أو النساج في النوال (٦)

وهكذا يبدو أن ابن خلدون قد حرص على إبراز الصلة بين الفن ( أو النوع ) الأدبي والأسلوب أو الأساليب من جهة ( وذلك في قوله : لكل فن من الأساليب تختص به ) وبين الأسلوب والتركيب اللغوي من جهة أخرى ( وقد فصل ذلك في تعريفه للأسلوب ) . وهذا التحديد لمعنى الأسلوب ومكانه من الصناعة الأدبية هو أدق ما نجده لدى النقاد العرب في هذا الباب . ولكن نلاحظ عليه أمران :

الأول : أن للصورة الذهنية الكلية التي تحدث عنها ابن خلدون - فضلاً عن غموضها - تؤكد - وبمزيد من التحديد والجبروت - فكرة عمود الشعر التي طأها وددها القدماء ، والتي تقلل - إلى درجة تقترب من الإهمال - دور التجربة الشخصية في تكوين الأسلوب .

والثاني : أن ابن خلدون ، وإن ألمح إلى شيء من العلاقة بين فنون الشعر - أو موضوعاته - وأساليبه ، بما أورده من الأمثلة على ذلك ، فقد ترك الجهة الأخرى من العلاقة ، وهي العلاقة بين الأسلوب والتركيب اللغوي التي تدرس في علوم النحو والمعاني والبيان والعروض - مغفورة في إهمام شديد . وهكذا نجد أنه لم يتقدم كثيراً بعد تعريف حازم للأسلوب ، بل أنه أهمل جزءاً من مفهوم الأسلوب قننه إليه حازم والباقي من من قبل ، وهو أن الأسلوب يشتمل في النص الأدبي كله ( ويمكن - تبعاً لذلك - القول بأنه يشتمل في جميع ما نظم الشاعر أو كتب الكاتب كما يشتمل في جميع ما ينحل تحت اعتبار فن من الفنون ) .

إن نظرة إلى مفهوم « الأسلوب » في الثقافات الأوروبية القديمة يمكن أن تلفت الدارس إلى الوان من التشابهات والفرق لا تغلو من دلالة .

ولا بأس بأن نشير أولاً إلى أن كل تلك التشابهات والفرق راجعة إلى الاستعمال وحده . فقد يكون من الطريف أن نلاحظ أن كلمة « الأسلوب » في العربية مجاز مأخوذ من معنى « الطريق الممتد أو السطر من النخل » ، أما في اللغات الأوروبية فإن كلمة Style مأخوذة

## المعاني الأخرى إلى درجة تقرب من التفاهة (V)

ولقد كان للرومنسية مثلوها في العالم العربي أيضا ، وهؤلاء لم يكتفوا بها في المحسنات البلاغية على أنها زخرف خارجي لا صلة به بالشعور ، بل تحمس بعضهم فأعلنوا القطيعة التامة بين مفهومه للغة ( يقصد الأسلوب ) ومفهوم أنصار التقليد . . . . . وظهرت هذه القطيعة في الدراسات الأدبية : إغراضا عن دراسة البلاغة وأقبالا على « النقد الأدبي » الذي حيل للكثيرين أنه خصم لها أو بديل منها ، وعناية بالتاريخ الأدبي الذي واح يدرس التيارات والاتجاهات دون اهتمام حقيقي بالنصوص الأدبية . ثم كان الباقي من دراسة « اللغة » في معاهدنا وكتبنا أشبه بسائر البقايا في حضارتنا البالية : تنف من هنا وهناك لا يجمعها نظام ولا تلتزم في كل ذي معنى ، وإنما هي كاضيف الثقيل أو القريب الفقيق ، يؤتى إلى دكن مهمل أذ لا يليق طرده كما لا يليق أن يحتل أفضل من تلك للكتابة .

واحس ان الدراسة البلاغية كما عرفت غديما لم تكن تنفي بحاجة العصر - فابز عيوبها أنها اشكال لفسوية لا يربطها رابط . ولئن كانت الرومنسية قد نسخت بمذاهب جديدة في الأدب والفكر ، لقد درست في حضارة البشر أصولا لا يسهل تبديلها . ومن أهم هذه الأصول أن النشاط البشري - وبينا هنا الأدب والفن - وحدة لا ينحصر بعضها عن بعض ، ولا تنفصل عن آمال الإنسان وطموحه إلى حياة أفضل .

لهذا كان التحليل البلاغي عاجزا عن إعطائه تفسير ذي دلالة للأعمال الأدبية ، بقدر ما كان التقيد الأدبي - الرومنسي - الذي بني على تقسيمات عريضة مبهمة ، واعتمد على أحكام انطباعية سريعة ، عاجزا عن استيعاب شيء من الموضوعية على مناهج البحث الأدبي في البنيان الجامع ، أو استيعاب شيء من الهدوء والاحترام على جو المنازعات الأدبية في الحياة الثقافية العاجلة .

ويجب القول ان الغربيين تشكروا قبلنا بهذه الأناث ، على الرغم من أنها كانت عندهم أقل خطرا منها عندنا ، لرجوعهم إلى ثقافة متسامكة وآداب حديثة غنية متنوعة في المعايير . لهذا ، فتطلعت محاولات كثيرة متعددة الاتجاهات تبني على يد النقد الأدبي ، كما نشط البحث في « الأسلوب » ، على أساس لغوي ، ليصبح بديلا جديدا عن البلاغة القديمة .

وكان لبعض هذه الاتجاهات إبداءها عندنا ، لرأينا ، أواسط جيل القرن ، محاولات رائدة لتجديد البحث في البلاغة العربية ، في غير مفهوم « الأسلوب » .

الشخصية هي جوهر الإبداع الفني . كانت البلاغة هي دستور المذهب الكلاسي ، حتى أنهم وضعوا لأنواع الأدبية حدودا وأوصافا ثابتة كتبوت القواعد البلاغية ، وجعلوا التزام القواعد والاكتفاء من المحسنات ، مقياس النجاح الفني . فجاه الرومنسيون يزرون بالبلاغة « الشكلية » ، ويألفون من المحسنات المقصودة لذاتها ، إذ كانت فضيلة الأدب عندهم هي التعبير عن الذات ، والشكل المحدود هو « الشكل العضوي » الذي يؤلف مع « التجربة » كلا متماسكا . ووجدوا كله « الأسلوب » ، بفهمها الاجتماعي ودلائها على الميزات الشخصية في الكتابة أكثر مناسبة لمذيعهم ، لقد قال بوفون ( - ١٧٨٨ م ) : « ان المعارف والولائع والكتشوف يسهل نقلها وتقليدها ، بل تكتسب مزيدا من الثراء إذا تناولتها أيد أكثر خبرة ، فهذه الأشياء خارجة عن الإنسان ، أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه » فالأسلوب لا يمكن أخذه ولا نقله ولا تعديله « فأخذت كلته « الأسلوب هو الإنسان نفسه » ونقلت وعدلت وحملت من المعاني أكثر مما تدل عليه في سياقها الأول . فهي في هذا النص لا تعني أكثر من ان « الأسلوب » سمة شخصية في استعمال اللغة لا يمكن تكرارها ، وهو معنى لا يزال بعض الناس يعبرون عنه بقولهم ان الأسلوب كجسمات الأنواع لا يصطنع ولا يزيف ، ولكنك يمكنك أن تقول هذا نفسه - ولو بدرجة أقل - عن مشية الإنسان وهندامه الخ . « والأسلوب هو الإنسان نفسه » أو تعني أكثر من هذا : تقال لتعني أن الأسلوب هو مرآة الشخصية ، أو أعني ما في الشخصية وأجدره بالاهتمام . فهي تستخدم للتعبير عن الموقلة الرئيسية للرومنسية التي لم يشهدنا قسائل هذه الكلمة ولم يكن من روادها . وقد كانت الرومنسية حركة عظيمة الأهمية في تاريخ البشرية ولم ينقطع تأثيرها في الأدب - والنقد خاصة - حتى اليوم ، على أيدي من يسمون بالنقاد الانطباعيين ، وهم أولئك الذين يعدون النقد في صميمه عملا فنيا ، مذاره التعبير عن تجربة جمالية شعر بها الناقد إزاء عمل فني . ولذلك يقول أحدهم في تعريف الأسلوب :

« ان كلمة « الأسلوب » تعني أشبه كثيرة ولكن كلها كانت هذه الأشبه أكثر تحديدا أي كلما كانت صالحة لأن يشار إليها بالأصبع كانت أرفع من المعنى المركزي الكامن في الكلمة ، وهو التعبير اللازم والطقوي ، عن حالة فردية للتجربة ، تعبرا يعلو أو يهبط في سلم الكمال المطلق ، حتى عندما تتحقق هذه العلاقة المطابقة - تبعا لعادة التجربة المعبر عنها ، من حيث درجة قيمتها وإمتدادها ، أي من حيث درجة شوكها ومبايستها لكل عالم الانبساط ، وهذا أقصى كلمة « أسلوب » تتشاكل بجانبه

يريدنا موضوعية ، فجلها « فنا » كلف الشاعر أو الكاتب الموضوع ؟ لو أن الأستاذ اكتفى بتأكيد أن « الفن » هو الأداة الوحيدة التي يمكن أن يستخدمها دارس البلاغة لإدراك ما في الفن اللغوي من جمال ، لقبل منه ذلك في ضوء اشارته إلى أن الأحكام اللغوية نفسها يمكن أن تضيق وتدرس دراسة علمية ، ولكنه زاد على ذلك أن وصف البلاغة ذاتها بالجمال والبهاء وما إليها . بل أنه أبى أن يسميها « علما » وقد أن اختلاف مناهج البحث بحسب المادة المدروسة يجعل البحث في « الفن » بعيدا عن اسم « العلم » ومنهجه . والأم أخطر من مجرد خلاف التصنيفات أو الأسماء ، وقد صرح الأستاذ بنفوره الشديد من أن يلزم « فن القول » هذا الذي دعا إليه ، حدود « فصل » يدون ، أو قاعدة تقرر ، أو كتاب ينشر ، لئلا يلحق مثل هذا الناس على الزمن ، فيمكثون عليه يلقون ويرددونه ، ويحفظونه ويلزمونه ، فيردون البلاغة بهذا إلى ما عيانه من أمها ، وتكون قضايا تقرر ، وحقائق تحفظ وتفسر الخ ... ويوم يشاء الله أن يخرج هذا الكتاب أو شيء منه لئلا يرسله عميا على الحفظ ، فادنا من للتركيز المقدر ، بارأنا من التقليد الجامد ، كإرها من يحاوله ، « وأجبا المغالفة ، آملا الزيادة ، ملتصبا المرونة ، ليظل دوس فسن القول وجماديا وحييا لوقيا ، أساسه شيء ليس في الكتب ، وميذانة ملكوت السموات والأرض ، وحظه من العلم ما يفسر بالنفس ويستند الحس ، ويستشف الهمس » ( « تأكيذ الكتابة في الأصل » ) ( ٩ )

فهل نسي استاذنا - رحمه الله - أن العلم ليس من شأنه دائما أن يجمد ويثقل ، وإنما هو كالفن سواء بسواء : كلاهما يجمدان ويركدان إذا حجز على القول وكملت المشاعر ، وينطلقان في عدم وينبسطان مستعيرين إذا حيت الضمائر والنفسوس وانفسحت آفاق العمل والحيوة ؟ ما ترى إلا أن المناخ الأدبي العام في ذلك الزمان ، مع شيء من حدة المزاج عرفاني في شيخنا الجليل ، يضاف إلى هذا وذاك اشتغاله في هذا الكتاب بالذات - بالاهداف العملية الحيوية من تدريس البلاغة ، ما نرى إلا أن هذه العوامل مجتمعة قد أوقته فيما يشبه التناقض حينما صر لقضيته « العملية » في دراسة الأدب .

أما المحاولة الثانية فهي كتاب « الأسلوب » لاستاذنا أحمد أليافي . وكان استاذنا الشاب رحمه الله يدرس النقد الأدبي وتاريخ الأدب على طريقة المحدثين في كلية الآداب ، ثم انتقل إلى كلية دار العلوم . وكانت الثقافة العربية القديمة أغلب عليه وإن حاول جهده أن يقتبس مناهج المحدثين . فأراد وهو في كلية دار العلوم أن يستأنف دراسة البلاغة على طريقة تناسب ذوق العصر ، أو بمباراة أخرى : أن يصل بين المذلة والعصر ، والنقد الأدبي الحديث . وكانت مراجعته في ذلك هي ذاتها مراجعته في النقد وإن برزت - هذه

أول هاتين المحاولتين يمثلها كتاب « فن القول » لاستاذنا أمين الخولي . وقد حمل هذا الكتاب حصيلة دراسات اعتمدت نحو ما عشرين سنة في البلاغة العربية ، ووقفت موقفا وسطا بين المحافظة على القديم والحساسة للجديد . وعندما تصصف موقف شيخنا « بالمتوسط » نجد المعنى الذي نريده ينبو عن هذه الكلمة وننبو عنه ، وإن كنا لا ننك غيرهما في هذا السياق . إذ كيف نصف موقفا يجمع بين اعزاز القديم وأدائه ، والحساسة للجديد والتوقف فيه ؟ ولكننا ، وقد صحتنا هذا الشيخ الجليل أكثر من ربع قرن ، كنا نراه يزداد على تقدم السن حصة في نقد الحاضر المكبل بقيود الماضي ، وجراة في بناء المستقبل على مبادئ الحرية . وعندما أصدره « فن القول » كان قد بذل عنوان دروسه في كلية الآداب بجامعة القاهرة فقتل عن اسم « البلاغة » إلى هذا الاسم الجديد . وقد بنى كتابه هذا على المقارنة بين البلاغة العربية التقليدية وبلاغة المحدثين - أي الأوروبيين - التي صمها « علم الأسلوب » ( ٨ ) ، واعتمد على رسم صوراة البلاغة العربية التقليدية - التي أساط براتها المعروف لحاملة كاملة متصقة - على وشرح التلخيص ، إذ كانت هذه الشروح هي عمدة الدارسين في معاهد اللغة العربية . أما « بلاغة المحدثين » فقد اعتمد فيها على كتاب مؤلف إيطالي اسمه « إيلابري » ، وعنوان الكتاب « الأسلوب الإيطالي » Lo Stile Italiano . وهو كتاب غير معروف لدينا ، ولكننا نستخلص ما عرضه استاذنا أنه نوع من « التحديث » للبلاغة الأوروبية القديمة في ضوء المفاهيم الرومنسية . وسواء أكانت هذه هي طبيعة الكتاب نفسها أم كانت الصورة التي أوحاها عرض الأستاذ له ، فقد كانت مبررة عن التناقض الجاد بين مفهوم المحدثين للأسلوب ومفهوم المحافظين للبلاغة : ألا من شيء واحد هو أن دراسة « اللغة الفنية » ظلت هي هاد دراسة الأسلوب أو « فن القول » عند استاذنا . بخلاف ما جنج إليه معظم « المحدثين » . ولكن استاذنا كان حريصا على أن تمتد دراسة الأسلوب أو فن القول لتفصل الأنواع الأدبية والمذاهب الأدبية . ولم يبين أن كان هذا المستوى من دراسة فن القول - حسب قصوره - مقصورا على ما يخص اللغة ، كان تدرس لغة العصة أو لغة الشعراء المرزبين مثلا ، أو كان علينا أن نتجاوز ذلك إلى عناصر مثل الشخصية أو الحوار مثلا في الحالة الأولى ، أو طبيعة التجربة الفنية في الحالة الثانية . وإن كان مسلك الأستاذ يوجه عام ، والخاصة على ضرورة بحث « المعاني » في فن القول ، ما يرجع المعنى التالي .

على أن أشهد ما يقرب استاذنا من النقد الرومنسي - وأشد ما يجرت في كتابه - هو الخاص على « فنية هذه البلاغة الجديدة » ومصدر جرتنا أن الاستلا كرك الدعوة ، في الكتاب نفسه ، إلى موضوعية الدراسة . فكيف اشتبه عليه الأمر في « الذاتية » ، « البلاغة » التي

اللغة والفكر لا تنم من جانب واحد بحيث يمكن أن يمد أحدهما أصلاً والآخر صيدرة له .

ويبدو الأستاذ الشاب حائراً متردداً حينما يقول في ختام تعريفه للأسلوب :

« واعدودة أخرى إلى تعريف الأسلوب فقد غم الأمر على بعض الدارسين بصدد ذلك ، أعود لأقول : إن تعريف الأسلوب ينصب بمادة على هذا العصر اللغفي ، فهو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعنى ، أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال ، أو هو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني . »

وواضح من هذه التعريفات الثلاثة المتتابعة أن الأستاذ لم يطنش إلى الوصف الأول الذي يركز على ذاتية المشي ، وآثر عليه - ربما دون أن يشعر - وصفاً يركز على العبارة اللفظية نفسها ، وهو بذلك يعبر - من ناحية - عن تأثير البلاغة العربية القديمة ، كما يعبر - من ناحية أخرى - عن اعتزاز النظرة الرومانسية إلى الأدب ، والحاجة إلى نظرة أخرى ، تتعرف للنص حياة مستقلة عن حياة منشئه ، وتدرسه على أنه ظاهرة لها وجودها الخاص ، وكانت هذه النظرة إلى الأدب ، التي بدأت في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية في أعقاب الحرب العالمية الأولى ، وامتدت تبسط سلطانها على الدراسات الأدبية منذ الأربعينات ، لا تزال تلمس طريقها بين الأدباء العرب في مصر ، واستجاب ، كما نقده كتابات الدكتور مندور في تلك الفترة .

ومع أن الأستاذ أحمد الشايب يبدو شديداً اليأس من العلم المقدم الذي كان يفتح حينها أبواباً الخول إلى الانحسار في مشكلات الحاضر اللغوي والأدبي ، والاتجاه بدراسة البلاغة نحو الفرضية المصطنعة : الإنتاج والتلقي ، فإنه يرى - كشخصنا - أن دراسة الأسلوب تتضمن بالضرورة تسليم الأسلوب .

وهو يتفق مع ابن خلدون في النظر إلى الأسلوبية على أنها عنصر فوق النحو ، والتشلافة والفروض جميعاً (١١) . ولكن ما هو هذا الأمر ؟ أما عند ابن خلدون فهو واضح صريح : « فليس كسل ما يصح في قياس كلام العرب وتوابعه العلمية من العربية واليهسان ، استعماله » وأنسب المستعمل عندهم من ذلك النجاء معروفة يطرح عليها الحافظون لكلامهم ، تندرج مسودتها تحت تلك القوانين القياسية . وقد مثل لبعض تلك الأمثلة في النص الذي سبق لنا إيراد ، والذي أورده الأستاذ الشايب كذلك . ولكن مفهوم ابن خلدون للأسلوب لم يكن ليصلح دستوراً للكتاب في عصرنا هذا ، الذي يفتك الحفظ ويؤدبه ، ويرى - على عكس ابن خلدون ومعاصره - أن الأسلوب يعني الفردية والذاتية ، أو ما يسمى أحياناً

ليرة - على خلفية من البلاغة والنقد التقليديين ، أما تمازجه التطبيقية فقد ظلت مستمدة من الأدب العربي القديم إلا فيما ندر ، فلم يكن رحمه الله - كغيره ممن شلوا أطرافاً من الآداب الأوربية ، عن طريق الترجمات أو عن طريق القراءة المنتشرة في لغاتها ، مولماً بإيراد التشواهد مما لدى لغتهم من شعر ونثر ، وإنما كان يأخذ من نظرياتهم ما يأخذ ثم ينلمس لها الدليل والشاهد من الأدب العربي القديم الذي كان يحسنه . ومن هنا حاول في كتابه « الأسلوب » أن يعيد صياغة البلاغة العربية بقرين من منح الاستاذ أمين الخولي ، إلا أنه تباعد عن النظر التحليل في مكونات هذه البلاغة وفضل أن يعتمد على ما قرره ابن خلدون عن الأسلوب ، وبنى عليه نقاشاً طويلاً حول كون الأسلوب نظاماً لفظياً أو نظاماً معنوياً . وهذه قضية شغل بها النقد للمربي القديم كما رأينا ، ولعل استاذنا رأى في قول ابن خلدون عن الأسلوب أنه « يرجع إلى صورة ذهنية للتركييب ، انتصاراً للمعنى ، وسباق نص ابن خلدون لا يدل على أن هذه المشكلة قد أهتمه كثيراً ، ولكنها أهتم قبله شيخ البلاغيين عبد القاهر الجرجاني ، وتأثيره ظاهر في قول الأستاذ أحمد الشايب :

« إذا سمع الناس كلمة الأسلوب فهموا منها هذا العصر المعاصر اللغفي الذي يتألف من الكلمات الجبل والمبارات ، وربما صروه على الأدب وجهه دون سواء من العلوم والفنون ، وهذا العلم - على صحته - يعود في من العلوم والتشمول ليكون أكثر انطباقاً على ما يجب أن يؤدبه هذا اللغف من معني صحيح . »

وذلك أن هذه الصورة اللفظية التي هي أول ما تلقى من الكلام لا يمكن أن تكون مستقلة ، وإنما يرجع الفضل في نظامها اللغوي الظاهر إلى نظام آخر معنوي انتظم وتآلف في نفس الكاتب أو المتكلم فكان بذلك أسلوباً معنوياً ، لم تكون التكاليف اللفظية على مثاله ، وصار لويه الذي لجه أو جسمه إذا كان المعنى هو الروح . ومعني ذلك أن الأسلوب معان مرتبة قبل أن يكون اللفظاً منسقة ، وهو يتكون في العقل قبل أن ينطق به اللسان أو يعبرى به الكلام . (١٢) »

على أن وضع الأستاذ الشايب بقضية اللفظ والمعنى يتجاوز كل ما كتبه عبد القاهر حول هذا الموضوع . فلم يذهب عبد القاهر قط إلى مثل قول الأستاذ الشايب أن هناك أسلوباً معنوياً وأسلوباً لفظياً يتكون على مثاله . ولا شك أن هذا تبسيط شديد للفرقة بين اللغة والفكر ، وهي مثالية - لم يصل الباحثون إلى جوابه شاف عنها حتى اليوم ، ولكن الاصطاح عمنه بين الباحثين في اللغة والأدب والأنتروبولوجيا وعلم النفس على أن العلاقة بين

• بالأسالة • فكيف نعلم الأسلوب إذا ؟ هذا هو الاختيار الأول للمحاولة التي تصدى لها أستاذنا أحمد الشايب • فهل ينبج في إقامة صلة واضحة بين البلاغة القديمة التي تعتمد على القواعد ، والنقد الحديث ( الرومسي ) الذي يدور حول ذاتية التجربة ؟ هل يستطيع أن يجعل البلاغة « علم أسلوب » ، والحديث عن الأسلوب حديثاً في علم البلاغة .

الواقع أن الأستاذ الشايب يجد نفسه مضطراً ، في الفصل الذي يعقده بعنوان « تكوين الأسلوب » ، إلى الاعتماد على مفاهيم البلاغة القديمة دون غيرها • فتوسيع مفهوم الأسلوب بحيث يشمل كل عناصر العمل الأدبي التي تحدث عنها الأستاذ الشايب في أصول النقد ، وهي الفكرة والملاطفة والخيال إلى جانب العبارة ، حثري أن يبقى بالشأن • في خضم لا نهاية له ما دام المعيار الوحيد للعناصر الثلاثة الأولى هو التجربة الإنسانية المطلقة من كل قيد • وإذا فلابد من الالتزام بالمفهوم الضيق للأسلوب الذي يحدده في العبارة وحدها • وهنا يوصي الأستاذ الكاتب بالشأن ، « بأمرين اثنين ليوفر لنفسه الفوز بحسن التعبير » • أولهما : « لحرص الشديد على الدقة سواء في أداء الفكرة أو في صوغ الخيال » ، وثانيهما : « التصرف الشديد في بناء الجمل والبيانات بتقديم بعض العناصر أو تأخيرها وبالضيق أو الفصل والوصل حتى تكون العبارة صورة صادقة لما في نفسه من المعاني وما في وجدانه من تصور وموسيقى » • والأمر الأول هو « وضوح الدلالة ، الذي جملة الأقدمون موضوع علم البيان ، والأمر الثاني هو « تأني مقالي النحو على غنص الألفاظ التي يعبر بها لسان الكلام » ، وهو النظم كما عرفه عبد القاهر ، وهو أيضاً موضوع علم المعاني كما قرره البلاغيون •

وملامح الجديد في عبارة الأستاذ أحمد الشايب لا تعدو - مرة أخرى - الإشارة إلى نفس الكاتب ووجدانه وما فيها من خيال وتصور وموسيقى • وهذه كلها أمور مبهمة لا يقوم عليها علم ، وإن كان لتسلم بما أن يشتغل بها فهو علم النفس لا علم الأدب •

لا جرم أن النقد الرومسي ، أو المثاني بالرومانسية ، ينفر أشد النفور من الرسوم والقواعد كلها ، وإذا تحدث عن الأسلوب أي أن يلزمه حدود العبارة • فإذا تكلف دأرس أن يصل هذا المفهوم الرومسي بمفهوم البلاغة التقليدية استمعى عليه الأمر • بقي كلامه يمزج عن الآخر •

ولكن ماذا عن محاولة الربط بينهما في التلوق أو النقد ؟

هذا هو الاختيار الثاني • ولا شك أن الخطب هنا أيسر • فتدقق الأسلوب ، بمعناه الواسع

المفضل عند الرومسيين ، ربما استتبع الحديث عن تركيب طريف ، أو استعارة معبرة • ولكن الغريب أن الأستاذ الشايب حين يمثل لاختلاف الأساليب بآيات مختارة لأبي تمام والبحتري والمتنبي في العتاب ، نراه يعرض عن المفاهيم البلاغية أعراضاً تاماً ، فلا يحددنا إلا من الرقة والجزالة والقوة والسهولة والسلاسة والمذوبة وديباجة الحرير وإطراد الماء الجاري الله • تلك العبارات الانفعالية التي يمكن أن يكون قد تأثر فيها بالقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني صاحب الوساطة ، إلى جانب تأثره بنفور المحدثين من الاصطلاحات البلاغية • ربما استعرت نظرتنا هذه المفارقة الجببية بين وظيفتي « الأسلوب » عنده • فالأسلوب - من حيث هو سنة الإبداع الأدبي - خاضع لرسوم البلاغة التقليدية إلى حد كبير بل إنه خاضع لهذه الرسوم خضوعاً تاماً رغم الصبارات المتشعبة بالعصرية التي عبرت عن ذلك ، أما من حيث هو مطلب النقد الأدبي فلا مدرك له إلا الانفعال ولا سبيل إلى وصفه إلا هذه الكلمات الانبعاثية الخالصة ؟ وإذا كنا قد لاحظنا أن أستاذنا المحول لم يفرق بين البلاغة من حيث هي « فن » ولا حظ في كلامه للبليغ ، والبلاغة من حيث هي « علم » يتجاوز الملاحظة الأولية أن تحديد الظواهر وتصنيفها ووصفها ، فإن أستاذنا الشايب قد فعل - عملياً - ما هو أكثر من ذلك : لجعل عمل الناقد فنياً ، وعمل المتنبي نوعاً من العلم النيطقي • وهذه المفارقة لا توجد في كتاب الأستاذ الشايب وحده ، بل هي سنة ظاهرة في كثير من انتاجنا الأدبي الحديث ، ثم هي سنة حضارية لا تزال ماثلة في كثير من جواب حياتنا ، ولبحسبها مقام غير هذا المقام •

من هذا التخطيط لتاريخ كلمة « أسلوب » في قرأتنا النقدي يمكن أن نلاحظ أن معناه تفاوت عند القدماء والمحدثين جميعاً بين المصوم « التشديد والخصوص الشديد » ، وهو مرس ذلك لا يخلو من تناقض • فمنه القدماء تدل مرة على النوع الأدبي ومرة على صورة المعنى الجزئي ، وحيناً على ترتيب الألفاظ وحيناً على ترتيب المعاني • وهي عند المحدثين تدل غالباً على مطابقة الكلام لنفسية صاحبه ، بحيث يصبح القول إن هناك عدداً من الأساليب بقدر عدد للكتاب • ولكنها يمكن أن تدل أيضاً ( كما في الكتب التي تؤلف للمدارس في مادة النقد الأدبي ) على أنواع الكتابة من نحو حديثهم عن « أسلوب علمي » و « أسلوب أدبي » • ثم أنها إذا استخدمت في تحليل نص أدبي معين دلت مرة على الروح والجهر ( وحيناً يمكن أن تستخدم في وصف الأسلوب كلمات انطباعة غير واضحة المعنى ) ومرة أخرى على مجموع العناصر التي يتكون منها العمل الأدبي ( كما يقولون ) • وهي تتردد في جميع الأحوال بين مفهوم قديم يسمح لنا بالحديث عن تعليم الأسلوب ، ومفهوم حديث يجعل الأسلوب شيئاً مثل خلقه الإنسان ، فيمكن أن يحدث في نفوسنا شعوراً بالرفي أو



أن هذه المدرسة استطاعت أن تنقل الدراسة الأدبية من العناية بالتفاصيل الأدبية إلى العناية بالأدب نفسه ، وكان لذلك آثار عظيمة باقية في المنهج . وكان لبعض أقطابها اتجاهات طيبة في تحليل اللغة الفنية ، كالذي ذهب إليه كلينت بروكس من أنها مبنية على « المفارقة » Paradox وهو رأي جيد - فيما بعد - تأييدا قويا من أبحاث علم الأسلوب .

ولكن سلامة المنهج كانت تقتضي أن ينطلق البحث في الأسلوب الأدبي من أبحاث علم اللغة العام ، باعتبار أن الأول شعبة من الثاني ، كما أن اللغة الأدبية نفسها ليست إلا نوعا معيناً من الاستعمال اللغوي .

وقد كان التطور الذي طرأ على علم اللغة منذ أوائل هذا القرن مهيئاً لهذا القضاء الخمر بين الدراسات اللغوية والدراسات الأدبية . لقد نشأ علم اللغة الحديث في أوائل القرن التاسع عشر ، عندما كان المنهج التاريخي يسيطر طوله على الدراسات الإنسانية كلها ، وما لبث هذا العلم الجديد أن احتل مكاناً بارزاً بين هذه الدراسات ، حينئذ ثبت أنه يتميز عنهما بمزيد من الدقة والوضوح ، فقد استطاع باستخدام المنهج المقارن أن يثبت وجود قرابات بين مجموعات متعددة من اللغات ، وكان طبيعياً أن يتبعه معظم الاهتمام إلى أسرة اللغات الأوروپية ، التي تنتمي إليها اللغات الأوربية الحديثة ، ومن قبلها اللغات اليونانية واللاتينية ، كما تنتمي إليها للغة السنسكريتية ( اللغة الأدبية القديمة في القارة الهندية ) واللغة الفارسية . وكانت قوانين التفريعات الصوتية هي المفردة الكبرى لهذه الدراسات التاريخية المقارنة ، وإن كانت قد شملت القواعد النحوية كما شملت المفردات .

وإذا كان علم اللغة قد تميز - في هذه الفترة - على سائر العلوم التاريخية بمزيد من الدقة العلمية ، فقد تميز - من ناحية أخرى - على النحو التقليدي بابتثاره للوضوح العلمية . فالتقليد في علم معيارى ، ينظر إلى اللغة على أنها كيان ثابت ، ويستقرى قواعدها ليصوغها في شكل قوانين مطلقة لا يجوز العبث بها . أما علم اللغة الحديث - في ظل المنهج التاريخي - فهو علم وصفي ، يسجل ما يحدث في اللغة أصواتاً ومعاني ، دون أن يحكم على ظاهرة ما بأنها صواب أو خطأ . ولقد اجتمع علم اللغة ، في هذه المرحلة ، على الدراسات الأدبية فوائد كثيرة : منها أنه أرفق النص التاريخي في دراسة الأدب ، وساعد على إدراك تفسير القيم الفنية من عصر إلى عصر ، ومن أقليم إلى إقليم ، ومعها أنه قدم ، من خلال المسامح التاريخية ، أداة بالغة الأثر في فهم النصوص الأدبية ، فجنب قراء الأدب القديم ودراسيه أخطاء مضحكة يقع فيها من لا علم له بتطور معاني الكلمات والتراكيب ، على أن المنهج التاريخي

النحوي ولكننا لا يمكننا أن نحكم بتغييره ولا حتى تفسيره . ووراء هذه الابتكار المضطربة كلها اضطراب أعين في فهم العلاقة بين الفكر واللغة ، وبين الاستعمال الفردي للغة والتفكير الجماعي لها . ومع أن علماء البلاغة المتقدمين قد تصفوا الكثير من أطراف هذه المشكلة ، فقد كان معلمهم في الجزء الباقي أوضح كثيراً من محاولات الحديث .

وغنى عن البيان أننا إذا تعرض الماني للتناظر لكلمة « أسلوب » في استعمالها المتداول بين الأدباء والنقاد ، لا نعتني أن هذه الماني كلها أو بعضها خاطئة بالضرورة ، فنحن نبحث مسألة علمية ، كثيراً ما يصدق المثل يذكره عن الفيلسوف وجماعة الصبيان . أن الحل لا يكمن - غالباً - في انكار حقيقة الظاهرة أو رفض ما قيل في تفسيرها ، بل في معرفة المدخل الصحيح لتفسيرها على نحو شامل . وقد رأينا أن القدماء - بوجه عام - تناولوا ظاهرة الأسلوب من مدخل التقاليد الفنية ، وأن الحديث تناولوها من مدخل التجربة النفسية والتعبير عن الذات . وكلا المدخلين يأخذنا إلى قلب الظاهرة . فإذا نظرنا إلى كل ذلك الحشد من الأفكار والنظريات عن الأسلوب وجدناها لا تجمع إلا على شيء واحد : وهو أن الأسلوب يعتمد على اللغة . في وسعنا إذن أن نقول أن الأسلوب ظاهرة لغوية ، وأن نعرض في تفسيره على هذا الأساس . والواقع أن علم الأسلوب ، لم يخط خطواته الأولى إلا حين ارتكز على علم اللغة . وكان هذا التحول انقلاباً في الدراسات الأدبية ، ولكنه جاء من قلب الدراسات الأدبية نفسها .

وبيننا ذلك أن النقد الانطباعي أخذ يتراجع ، منذ أوائل هذا القرن ، أمام مدرسة نقدية جديدة أقامت عملها على النص الأدبي نفسه - بدلاً من شخصية الكاتب . وبوحسن الشاعر الناقد الإنجليزي ت . س . اليوت موقف هذه المدرسة في كلمة له مشهورة : « إن الشاعر لا يسلك ( شخصية ) ليبر عنها ، ولكنه يملك واسطة معينة ( يقصد اللغة ) . إنما هي واسطة وليست شخصية ، واسطة فيها تنضم الانطباعات والتجارب بطرق متغيرة وغير متوقعة . ولعل الانطباعات والتجارب التي تهم الإنسان لا تجد لها مكاناً في الشعر ، وذلك التي تشغل مكاناً مهما في الشعر ألا يكون لها أن تصبح فسيول في الإنسان أو الشخصية » ( ١٢ )

وإذا كانت هذه المدرسة النقدية قد تطرفت في دعوها - وقتاً ما - حتى زعم بعض أشباعها أن عالم آثار الأدبية عالم مستقل عما عداه ، ونسبت أن الظاهرة الأدبية ليست إلا ظاهرة واحدة من جملة ظواهر الإنسانية ، منها ما يتصل بالحياة الروحية للإنسان ومنها ما يتصل بحياته المادية ، وإن حكم للظواهر كلها ارتباط فيما بينها بدرجات متفاوتة من القوة . إذا كانت هذه الدعوى المتطرفة قد ظهرت هنا وهناك في كتابات بعض أنصار النقد الجديد ، فإن ذلك لا يفدح في حقيقة

لم يلبث أن ظهر فيه نقض خطير . فقد أدى إلى تكوين صورة مهزوزة للحاضر . فكيف يمكن أن نتصور هذا الحاضر تصورا مستقيما إذا كان كل ما نعرفه عنه هو أجزاء متفصلة بعضها عن بعض ، ولكل منها تاريخه الخاص ، لقد أخذ علم جديد يبرز في ساحة العلوم الاجتماعية ، ومعه منهجه الذي يحاول الربط بين الظواهر في عصر واحد . ذلك هو علم الاجتماع الذي امتد تأثيره إلى علم اللغة أيضا . ولا يكاد يشك أحد في أن سوسير ( - ١٩١٣ ) الذي يعد بين جهور علماء اللغة فاتح عصر جديد في تاريخ هذا العلم ، قد تأثر بعلم الاجتماع في صياغة منهجه اللغوي ، وهو يتلخص في دراسة اللغة بوصفها بناء اجتماعيا متكامل . ومعنى ذلك أن موضوع الدرس يجب أن يحدد بلغة واحدة وعصر واحد ، ثم نشرع في دراسة هذا البناء اللغوي مسليين - نظريا - بأنه على قدر من الثبات . ومعنى كون هذا الثبات سلسلة نظرية فحسب أن الموقف مختلف هنا عنه في حالة النحو التقليدي ، الذي يتصور أن ثبات النظام اللغوي واقع مطلق متعال بسبب الخضوع له . ومعنى كون اللغة بناء أن هناك نظاما دقيقا يحكم العلاقات بين عناصرها : بين أصواتها من حيث هي بناء صوتي ، وبين مفرداتها وتركيبها من حيث هي بناء معنوي . ولم يلبث أن برزت في « النظام » اللغوي أن فتح اتفاقا جديدة للدراسات الاجتماعية - إنني أنطلق منها ، بل للدراسات الانسانية بوجه عام ، هذا فضلا عن الدراسات اللغوية نفسها ، التي راحت تستكشف ميادين جديدة منها دراسة الأنظمة الفرعية المتعددة التي يحتوي عليها النظام اللغوي الواحد . هذه الأنظمة الفرعية هي التي سماها اللغويون « أساليب » .

وهكذا بدأ علم الأسلوب الحديث علما لغويا . ولكن النقاد ما لبثوا أن استردوه من علماء اللغة . ولعل الأصح أن نقول أن الناقد في هذا العصر أصبح ناقدًا ولغويًا . فهو يشبه الناقد القديم من هذه الناحية ، ولكن مع ملاحظة الفروق المهمة بين المفاهيم اللغوية القديمة والحديثة . وأصبحت معظم الدراسات النقدية الحديثة دراسات أسلوبية كما أصبحت معظم الدراسات الأسلوبية على لغة الأدب . ولعلنا لا نبرء عن الصواب أيضا عندما نقول أن هذه الصفة تكاد تكون الصفة الوحيدة التي تميز جميع الدراسات الأسلوبية المعاصرة . ففي داخل هذه المنطقة العريضة على الحدود بين اللغة والأدب تعتمد الاتجاهات والمناهج . ولكل اتجاه ولكل منهج مفاهيمها الخاصة وأصطلحاتها الخاصة . لا صورة علم الأسلوب ، في أواخر السبعينات ، لا تزال كما وصفها المان سنة ١٩٦٤ : صورة « علم شاب مليء بالنشاط والحيوية ، لم يكتمل ولم ينضج بصورة وافية حتى الآن ، فهناك كثير من التجارب ، وهناك كثير من الأفكار في حالة اختصار . وفي الوقت نفسه لا نجد اصطلاحات متعارفة ، ولا اتفاقا عاما على الأهداف والمناهج (١٣) » .

لعلنا نقول أن هذه الصورة شبيهة بما نجده عندنا - ولا سيما في هذه السنوات الأخيرة - من اختلال الأفكار وافتقاد المنهج . ولكن لا نخدع أنفسنا : فشتان ما بين اضطراب ناشئ عن الجهل وفقدان الثقة بالعقل وقعود المهمة عن الطلب ، واضطراب ناشئ عن الحرية الفعلية التي لا تقف تنبش عن المشكلات وتجرب كل الحلول وتناقش كل الفروض . أن علم هذا العصر كالمعصر هذا المعصر : مجهول دائم وعقل مفرى بارياد ذلك المجهول .

لعلنا نقول أن هذه الصورة شبيهة بما نجده عندنا - ولا سيما في هذه السنوات الأخيرة - من اختلال الأفكار وافتقاد المنهج . ولكن لا نخدع أنفسنا : فشتان ما بين اضطراب ناشئ عن الجهل وفقدان الثقة بالعقل وقعود المهمة عن الطلب ، واضطراب ناشئ عن الحرية الفعلية التي لا تقف تنبش عن المشكلات وتجرب كل الحلول وتناقش كل الفروض . أن علم هذا العصر كالمعصر هذا المعصر : مجهول دائم وعقل مفرى بارياد ذلك المجهول .

## هوامش

J. Middleton Murry : The Problem of Style (Oxford, w. d.) pp. 7-8.

(٨) « فن القول » ( القاهرة ١٩٤٧ ) ص ٦٢

(٩) م. د. ، ص ٢١٥

(١٠) « الأسلوب » ( القاهرة ط ٤٤ ) ص ٤٠ - ٤١

(١١) م. د. ، ص ٤٣

(١٢) من مقال

Tradition and the Individual Talent

- والنقل عن كتاب  
David Dalgies : Approaches to Literature (N.J., U.S.A. 1956), p. 145.

Stephen Ullmann : Language and Style (١٣)  
Oxford 1964) p. 136.

(١) « تأويل مشكل القرآن » . تحقيق السيد أحمد سفر ( القاهرة ١٩٥٤ ) ص ١٠ - ١١ .

(٢) « بيان إعجاز القرآن » غسن . كتاب « ثلاث رسائل في إعجاز القرآن » . تحقيق محمد خلف الله ومحمد زعفران سلام ( القاهرة ١٩٥٧ ) ص ٦٠ .

(٣) « إعجاز القرآن » . بياض « الاقناع في علوم القرآن » فلسفيوطي ( القاهرة ١٩٣٥ ) ج ١ ص ٥١ - ٥٢ .

(٤) م. د. ، ج ٢ ، ص ٩٨ .

(٥) « معاجز البلاغ ودرج الأدباء » . تحقيق محمد الطيبي بن العربي ( تونس ١٩٦٦ ) ص ٣٣٧ .

(٦) « غصة ابن خلدون » ( القاهرة ، د. ت. ) ص ٥٣٥ - ٥٣٦ .

# الأصول التراثية

في نقد الشعر

عند العقاد

الدكتور إبراهيم عبد الرحمن محمد

(١)

يتوزع التراث الأدبي الضخم الذي خلفه الأستاذ عباس محمود العقاد في مجموعتين :

الأولى ، مؤلفات إبداعية ، تتمثل في سبعة من الدواوين الشعرية التي نشرها تباعاً في الفترة الواقعة ما بين سنة ١٩١٤ وسنة ١٩٥٠ ، وقصة واحدة ، هي قصة « سارة » المشهورة التي استمد أحداثها ، فيما يؤكد العقاد ، من تجربة عاطفية خاصة كان يعيشها في أيام شبابه ، وهي تجربة انتهت بالفشل والقطيعة ، وتركزت في نفسه آثاراً عميقة من الشك في المرأة وعدم الثقة في قدرتها على مواجهة قضايا الحياة .

والثانية : مؤلفات ودراسات ومقالات تتناول موضوعات مختلفة ، إسلامية وأدبية ونقدية ، كانت لها آثارها الواضحة في أحصاب الفكر العربي الحديث ودفع الحركة الأدبية في مصر والعالم العربي ، في طريق جديدة من التطور الثمور والنمو الخلاق .

وليس هناك من شك في أن دراسة هذا التراث الأدبي ، بنوعيه الإبداعي والتحليلي ، تحتاج منا إلى وقت طويل وجهد ضخم ننقذ

في تتبع أصوله والكشف عن منابعه القديمة والحديثة ، وتقوية في ذاته تقويماً يكشف عن دوره الحقيقي وأثره الصحيح في تطور الأدب العربي الحديث . ومن لم فائنا مضطرون إلى أن نقصر الحديث في هذه الدراسة المختصرة على جانب بعينه من جوانب هذا التراث الأدبي الضخم ، هو « نقد الشعر » ، ذلك أنه من المعروف أن الأستاذ العقاد قد شغل طوال حياته الأدبية الخاصة ، في دراساته ومقالاته وبحوثه الكثيرة ، بلون واحد من ألوان النقد الأدبي ، هو « نقد الشعر » ، فلم يكده يعني بتحليل شيء من تلك الامتثال القصصية والمرحبة التي كانت تروج بها البيئة الأدبية في مصر على أيامه موحاً ، إذا استثنينا هذا القليل الذي كتبه حول مسرح شوقي ، بعنوان « قسطنطين في الميزان » ، فهو « نقد أدبي » . عند العقاد من غاية سوى الخط من فن تنويع التشكيل ، وتحطيم مكانته الشعرية . وهو يدل على أن معرفة العقاد بطبيعة هذا الجنس الأدبي وأصوله الفنية كانت معرفة محدودة .

وتحليله ورده الى اصوله من تراث النقد العربي القديم ان نسجل بعض الملاحظات العامة عليه ، وهى ملاحظات نعتقد انه لا يتيسر لنا فهمه وتفسيره فهما وتفسيراً صحيحين بدلونها .

**الملاحظة الاولى :** ان آراء الأستاذ العقاد فى هذا اللون من النقد قد نبعت من غاية بعينها ، طلت تحكم تفكيره ، وتشكل مقاييسه النقدية ، وتحدد مواقف من حركة الشعر العربى على ايامه ، هى تحطيم مكانة شوقي الشعرية خاصة ، وغيره من شعراء هذه الحقبة عامة ، أمثال : حافظ وعبد المطلب والرافعى وغيرهم من الشعراء المعروفين بشعراء مرحلة الاحياء . ومغزى ذلك ان البواعث التى كانت تحرك العقاد خاصة ، وزميليه المازنى وشكرى عامة ، لم تكن فى حقيقتها بواعث فنية خالصة ، تهدف الى التجديد الادبى الحق ، والتشريع للفن الشعرى على اصول نقدية جديدة فحسب ، وانما كانت محاولة غايتها تجريح شعراء هذه المرحلة ، وازاحتهم من عرش الحركة الشعرية ليفسحوا لانفسهم مكاناً مرموقاً فيها ! وقد كان لهذه الحقيقة اثرها فى طبيعة الآراء والاحكام التقويمية التى جاءت فى «الدويان» وغيره من مصادر هذا النقد الاخرى ، فقد فرضت على هذا النقد طابعاً تحكيمياً وعدائياً غريباً ، اخذ ينشر ظلاله على هذا الحكم أو ذلك ، كما ورطت اصحابه فى بعض الاحيان ، فى مواقف نقدية وفنية متناقضة .

**والاملاحظة الثانية :** ان المرحلة التى كان يعيشها الجيل الماضى ، وهى الواقعة بين اواخر القرن التاسع عشر ومنتصف القرن العشرين ، كانت مرحلة ذات طابع احيائى حتى ان صح هذا الوصف ، فقد اتجهت انظار المصلحين من الادباء والشعراء ورجال الدين فيها ، لاسباب عدة ، الى التراث الاسلامى والادبى القديم فى عصور العربية الزاهية ، باخذون منه وينسجون على منواله ، وذلك بالإضافة الى تيار الثقافة الغربية التى اخضروا الاخشاف منها لقيود صارمة كانت تخافها المحافظة على الطابع الاسلامى والعربى فى مواجهة المد الاستعمارى الذى اخذ يتربص باستقلال العالم العربى ويسعى الى استعمارهم . وكان الشعر والنقد من اكثر الفنون الادبية تأثراً بهذا الجانب «التوثيقى» من الثقافة العربية القديمة . والادوربية الحديثة ، ومن ثم فقد اختلطت فى نصوصها القيم الموروثة بالقيم الجديدة اختلاطاً يخيل لمن ليست له معرفة وثيقة بالتراثين الشرقي القديم والاوروبي الحديث ، انها شئ واحد : اما عربى قديم او اوروبى حديث !

**والاملاحظة الثالثة :** ان العقاد وزميليه ، وقد عاشوا هذه المرحلة وكانوا من بعد

ومن الحق ان نسجل هنا ان الأستاذ العقاد قد خلف تراثاً نقدياً ضخماً حول الشعر العربى القديم والحديث على السواء ، وهو تراث يمكن تصنيفه فى لونين متقابلين :

**الاول :** مقالات يغلب عليها طابع النقد النظرى ، وآراء العقاد فى هذا اللون من النقد هى التى تؤلف مايصح ان نسميه ، فى شئ من التجاوز ، « نظرية العقاد فى الشعر ونقده » .

**والثانى :** دراسات نقدية تطبيقية صدر فيها العقاد عن مناهج بعينها من مناهج النقد الغربى صدوراً صارماً وامينا ، وتوصل عن طريقها الى نتائج بعينها يتفق بعضها مع آرائه فى مقالاته التى كان يحندى فيها للنقد العربى القديم ويحتفل بعضها الآخر معه .

ونريد الآن ان ندخل الى دراسة «النظرية العقاد فى الشعر ونقده» بهذا السؤال الذى نتخذ من الاجابة عنه وسيلة الى تحديد مفهوم هذا النقد الكبير للفن الشعرى واصول هذا المفهوم العربية والاجنبية ، وهو : هل صدر العقاد ، فيما كتبه من دراسات ونشره من مقالات عن الشعر والشعراء ، من مفهوم نقدى محدد يمكن ان يشكل نظرية فى نقد الشعر ؟ وما عناصر هذه النظرية ، ان وجدت ، ومتابعها التى استقامها العقاد منها ، ووصفه كاتباً متنوع الثقافة ، قد تجيبت فى كتاباته روافد تقامات ومعارف شتى قديمة وحديثة ، عربية واجنبية ؟

ونحتاج للاجابة عن هذا السؤال الى ان نفرق ، عند النظر فى تراث العقاد النقدي ، بين هذين اللونين من النقد ، النظرى والتطبيقي ، فلكل منهما عناصره الفنية المحددة ، واصوله الموروثة او الاجنبية التى نبع منها ، مما يجعل لكل منهما ، آخر الامر ، مفهوماً نظرياً خاصاً .

وفيما يتصل باللون الاول الذى يتجه فيه العقاد لاجاهاً نظرياً غالباً ، فيمكن التماسه فى مصدرين : احدهما ، مقالاته التى كان ينشرها فى الصحف والمجلات على ايامه ، وقد جمع اكثرها فى كتبه : مطالعات فى الكتب والحياة ، وساعات بين الكتب ، ومرامجات بين الآداب والفنون ، ويسألونك .... وقد تناثرت فى هذه الكتابات على اختلافها وتباين بواعثها السياسية والاجتماعية والفنية آراء مختلفة فى طبيعه الشعر ومقوماته الفنية والموضوعية ووظائفه الاجتماعية والسياسية والاقتصادية أيضاً . كما تناثرت فيها آراء اخرى عن حقيقة الصلة التى يجب ان تقوم بين الشاعر والشعر من جهة ، وبينهما وبين احداث الحياة من جهة اخرى .

ونحب ، قبل الخوض فى محاولة فهم هذا التراث النقدي وتجربته فى قضايا عامة

والنقدى للعقاد خاصة وصاحبه عامة ، وهو موقف يلقب عليه الأسراف والتعميم في اطراء هذه الحركة النقدية الجديدة اطراء وتعميما يجعلان في بعض الأحيان من كتاب «الدويان» وحده وثيقة نقدية جديدة في مفهوم الشعر وتقويمه ، وبداية لمرحلة في النقد لم يعرفها الأدب العربي القديم والحديث مايمثلها من قبل . والذي يعنينا من امر هذه الكتابات هو ماتركه الأسراف في الشأن والمبالغة في إصدار الأحكام من أثر غسل حريات الدارسين اللاحقين في تقويم هذه الحركة النقدية تقويماً سليماً . ولعلنا واجدون في النصوص التالية التي اجتزأناها اجزاء من تلك الدراسات الخصة المتنوعة حول العقاد وتراثه النقدي والإدبي ما يصور هذه الظاهرة تصويراً طيباً ، وبشخص طيبة ماوضعته في أبدي اللاحقين من الدارسين من الحلال :

● فالدكتور محمد مندور يصف دعوة العقاد وزميليه في : «الدويان» الى التجديد الشعري والنقدى بقوله :

« وأبرز ما ظهرت فيه ملكة الأستاذ عباس محمود العقاد النقدية منذ مطلع حياته ، الدعوة الى التجديد في الشعر الفني الذي يتكون منه تراثنا الشعري التقليدي ، وهي دعوة كان الأستاذ عباس محمود العقاد وصاحبه شكراً والملازمي قد تأثروا فيها بلا ريب بحصيلتهم من الشعر الغربي وبخاصة الإنجليزي منه ، وبالتجاهات الثقافية والنقد عند الغربيين ... وإن يكن من العمل أن تقر للأستاذ عباس محمود العقاد بنوع خاص بقدرته الفائقة على تمثيل جميع مايقرا وهضمه ، حتى يستحيل إلى جزء من ذاته ومن العناصر المكونة لشخصيته الثقافية والأدبية ، حتى يصعب أن نرجع هذا الرأي أو ذلك من آرائه إلى هذا الأدب أو الفكر الغربي أو ذلك . فالعقاد من القوة بحيث يطبع جميع آرائه بطابعه الخاص وكأنها منبعثة من ذاته تلقائياً ... » .

● ويقابل الدكتور شوقي غيف في كتابه « مع العقاد » بين مدرسة الاحياء ومدرسة «الدويان» ، قائلا غابها جلاء دور العقاد الناقد في النهوض بحركة نقد الشعر وتطويره ، فيقول :

« لا تكاد نصل الى اوائل العقد الثاني من القرن العشرين حتى ينهض في شعرنا جيل جديد يفهم الشعر ووظيفته وغاياته فهما يفاير فهم مدرسة الاحياء والبيث التي انفسوى اصحابها تحت لواء البارودي . من امثال شوقي وحافظ ، وهي مدرسة ودت على الشعر العربي دباحة المشرقة وحسرة من انقراض القيود اللغوية البدئية ونهج البديعية

الاصلاح فيها ، لم يكونوا بمنزل عن التناثر بهذا « الانبعاث التوفيقى » في الثقافة العربية الحديثة بين القديم والجديد ، تأثرا كانت له آثار بارزة في نجاحهم من الشعر والنقد . ولكن حقيقة هذا الجانب من الانحذاء الفنى والنقدى للموروث قد غابت عن كثير من الدارسين المحدثين الذين لم يروا في شعر العقاد وصاحبه واكتارهم النقدية سوى وجه واحد ، هو وجه الثقافة الغربية التي شكلت ادواتهم النقدية ، وطبعت آراهم في الصناعة الشعرية بطابعها الخاص والمتميز . ولا تكاد نستثنى من هؤلاء الدارسين سوى ناقد واحد هو الدكتور عبد القادر القط ، الذي فطن الى هذه الحقيقة في كتابه الرائد «الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر» ، فقد تتبع العناصر التقليدية القديمة ، من الصورة الى اللغة والمعنى ، التي تسربت من الشعر القديم الى شعر العقاد والملازمي وشكروا خاصة . ولعل ذلك يود الى تلك الحقيقة ، وهي قدرة العقاد الخارقة على تمثيل جميع ما يقرا وهضمه وطبعه بطابعه الخاص بحيث يقطع مابينه وبين اصوله الاولى التي استقاها منها ، مما يجعل من اية محاولة نقدية للكشف عن المنابع الاصلية لتراث العقاد الادبي والنقدى عملاً صعباً تدق أسراره على كثير من الباحثين . ويظهر ان العقاد نفسه كان واعياً بهذه الفترة القليلة الجبارة التي كانت تميز خلق الاشياء وتركيبها ، لتجعل منها شيئاً جديداً خاصاً به هو نفسه ، فقد عبر عن اعتداده بفرديته واعتزازه بقدرته على الخلق والابداع في مقدمة كتابه « مراجعات في الأدب والفن » بعباراً طريفاً بقوله :

« لو ان الخواطر يوم بحث ترد فيه الى مناسبتها لخلت انها ستبحث معي في جسد واحد يوم ينفتح في الصور الموعود ، او لمادت معي حيث كنا في الحياة ، ولو كان لها شبه يربطها بآراء المرتضى وكتابات الكاكين ، فانهما قد عشتها وغلوتها فلا أتخيلني قائماً بفكرها ، كما لا يستطيع أحد ان يتخيل جسده قائماً بفكر اعفائه ، او يتخيل رأسه ويديه وقفيه وسائر جوارحه راجعه ، يوم القيامة ، الى جحان غير جحانه ... انني لا احسب تفكير الإنسان الا جزءاً من الحياة ونوعاً من الابداع ، فليس يسرنى ان تمنى الى افكار كل من اقلتهم هذه الارض من الادب والحكمة والعطاء اذا كانت غريبة عني ، بعينة التمس من نفسي ، كما ليس يسرنى ان ينزل كل من في الارض من آهائهم وبنائهم ، ولو كانوا ابناء سادة او ذرية ملوك » .

اما الملاحظة الأخيرة . فنتمنى بموقف الدارسين المحدثين من التراثين المصري

أقامت بينهم وبين فهم آراء العقاد وتقويمها سدا متينا لا يستطيعون تجاوزه . ولعلنا من خير الأمثلة الدالة على ذلك ، ما يقوله الدكتور عبد الحى دياب في دراسته الفخمة « عباس العقاد ناديا » :

« وفي هذا الجو الخائق لفردية الشاعر وحريته ونسيانه ذاته ومشاعره ووجدانياته ، برز هؤلاء الشعراء الثلاثة من الشبان ، ذنهم سافوا ذروعا بالحياة الادبية والفكرية في مصر ، فانجحت انظارهم صوب التراث الصالى من فكر وحضارة وأدب يعون منها بنهم شديد ، لترتوي نفوسهم القمأى من ذلك التراث ، وفي الوقت نفسه قاموا بدراسة التيارات الفكرية والادبية المعاصرة في العالم ، وخرج هؤلاء الشبان الثلاثة من ذلك كله بثورة عاتية ولوعة فنية في نفوسهم حين قارنوا بين تلك التيارات في العالم وبين الحالة الادبية في مصر ، فهالهم الامر بادى ذى بدء لان مصر كانت متخلفة عن الركب الحضارى والفكرى والادبى والعلمى ، واشتدت تلك الثورة غشوا ، وهذه الوجة الضياء ، حينما وجدوا ان منابر الادب في مصر يتواها شعراء مقلدون ..... ومن هذا الصراع الناشب بين طيوع هذا الفر من الشعراء واخلاهم وبين واقعهم المرير الذى يعيشونه في ذلك الوقت ، وهم من الطبقة الكادحة ، انطلقوا يحطمون بمعاولهم كل عقبة كدأه تصادهم ، وانكروا اصنام الادب وعلمهم ، وطلبوا عملا صلب منه واوقى ، واحدوا في الحياة الادبية دوبا هائلا في جرة منقطعة النظر ، ويجعل هذا الدوى في طياته تيارا حديديا في مطلع هذا القرن العشرين » !

ويمضى الباحث في وصف هذا الدوى الذى أحدثته هذه الحركة النقدية حتى ينتهى الى عمل اصحابها الاكبر ، « الديوان » الذى اودعوه اسرار نظريتهم النقدية الجديدة ، فيقول :

« ويتضح مما تقدم انهم لم يدخروا وسعا في سبيل ارساء اتجاههم الجديد الذى اتفحت معالها فيما بعد في (المدرسة الديوان) ، وانهم قد استغنوا عن الاساليب انظما ، وذلك ليصدم الشعراء الذين جسدوا على التقليد لا يرمسون ولا يغيون منه حولا . ومن هنا لم يكن في وسع هؤلاء الا ان يستخدموا مع القلدين العنف في الاسلوب مشوبا بالسخرية والتهمك ، وذلك لانهم كانوا في حالة من الياس ونقطة التحول الفكرى الذى ادى الى معنة العقل والسرية ، وذلك فبيل للحرب العالية الثانية ...

وفي تصورتنا ان مواقف هذه المدرسة من القدماء واختلافهم فيما بينهم من حيث

كما حررت من الابتلال والاسفاف ، ووجهته الى التبصير عن مشاعرا السياسية الوطنية وجوانب حياتنا الاجتماعية وعواطفنا الدينية والعربية ، وعنى شوقى خاصة بامجادنا الفرعونية ، غير انه هو ورفاقه لم ينقلوا الشعر نقلة واسعة ، فقد ظلوا متمسكين باصوله التقليدية في الصياغة ، وظلوا يمحون الخديوى عباس بينما الشعب من ورائهم بكره الخديوى كرها متصلا في نفسه له ولاسرتة التى ظلمت مصر وطالما عشت بحقوقها . بذلك اضطرب التسل الاعلى للشعر في نفوس اصحاب هذه المدرسة ولم تستطع ان ترد للشاعر حريته الصحيحة ، بل قيدتها بقل لعله كان رياء كله ونفاقا ، وايضا فانها قيدتها بمقاصد الشعر القديم والغراضه ، غير صادرة عن عواطف صادقة الا قليلا » .

ثم يستطرد الدكتور شوقى فيوضح دور العقاد وزميليه ، اصحاب مدرسة الديوان ، في التطور بالشعر ، فيقول :

« ولم تثبت ايدى العقاد والمزاوى وشكرى ان تعافت على مناهضة هذه المدرسة متجهة بالشعر وجهة جديدة على اضاء ماقررات في الادب القريبة . وكانت قد تولعت في قراءة هذه الاداب على اختلاف شعوبها وادبائها ونقادها ، حتى استوت لها صورة من الشعر تخالف في خطونها وظلالها صورة شعر مدرسة الاجاء ، والبحث اشهد المخالفة ، صورة تقوم على ان الشاعر ينبغي ان يعبر في شعره عن روح امته وعن نوازغ نفسه ودوافعها الانسانية ، وعن الطبيعة وحقائقها الكونية ، نافضا عنه صور التلى والرياء . وهو في تصويره عن روح الامة لا يلقف عند الظواهر والاسماء والتواريخ والاحداث ، بل يتدل الى ضميرها الداخلى شاعرا بقوه في جميع ما ينظم من موضوعات ، حتى في مظاهر الطبيعة وعواطف الانسانية العامة . وهى صورة لا بد ان تصود للشاعر فيها حريته ، فلانقيش بالصياغة القديمة ولا بنقوشها الزخرفية ، انما يتقيد بآداء المعانى في عباراتها الصحيحة التى تستوفىها ، وايضا لا يتقيد بقبود القوافى الثقيلة المعروفة في القصيدة المودوة ، بل لباسا احيانا من الفايرة بين القوافى ، بل لامانع من ان ينظم من الشعر المرسل اذا وجد ذلك اكثر ولا . بمقصده » .

وند كثر مثل هذه الاحكام كثرة لافنة في اقوال الدارسين الآخرين خاصة من تلاميذ العقاد ومريديه الذين تحولت على ايديهم الاحكام النقدية الخالصة الى عصبية نقدية ،

« ... ان هذا العقاد او هؤلاء العقاد مزاج من الشك والفيلسوف والرائي والمصلح والروائي ، ولكن شاعرية العقاد هي سلطان هذه الجماعة ، ورئيس هذا البرلمان من الكفايات التي يهيمن على امرها ويمدها جميعا بنشاطه ، وان كل يقول عليها كما تقول عليه دون حدود ، فلكل منها حظها في كل عمل بالقدر اللازم . وقرينته عالية شاملة لاتقبل التخصص ..... فهو يختار من الموضوعات مايتحاشاه غيره ، وقد يختار موضوعا اختاره غيره قبله او بعده ، فتراه يقتحم امسح جوانبه التي لايزر غيره بنفسه فيجترى على اتحامها . وهو بذلك صعبات هذه الجوانب المتبعة بايسر جهد كما يبلل الجوانب المفتوحة ، ولذلك تجد في كتاباته من هذا وذاك ما لا تجد في كتابات احد غيره من شيوخ ادبنا وناشئهم . فمن امثلة تفرد بهوضوئاته تفرقه في شيا به بين الجمال والجلال كما نرى في هذه المختارات ، واحاديثه عن الفنون واهلها كالتمثيل والتمثيل والرقي والموسيقى والفن ، والعملية الموقفة على شوقي في وقت كمت فيه الافواه الا من التناء عليه ... »

٢ - وينصب مكانته في عالم النقد الحديث بقوله :

« لقد كتب العقاد ابو النقد الحديث الواف الصلحات في النقد بعامه والادبي منه بخاصة ، ولكنه ، كتاب مطمح الطبعين الكبار من اصحاب الرسائل العظمى ، اعتمد اكثر مايعتمد على ضرب الامثال لبيان منهجه وتقدير اصوله خلالها ... ان العقاد هو اول نقادنا الحديث واجهرهم صوتا وبوضوح سبلا وابصمهم أثرا واوسعهم ثقافة واحياهم شعورا ، واعمقهم فكرا وابسطهم تصيرا ، وهو وحده الذي بعد صاحب منهج في الادب والنقد والفلسفة فيما وراء الطبيعة والصرفة والقيم ومنها الاستيقا Aesthetics ، وقد نادى بدعوته قبل ادبنا بسنوات ، ثم تبعوه ولكنهم لم يبلغوا ما بلغ في الادب والنقد والفلسفة والشعر ... »

وعلى هذا النحو تجرى سائر الدراسات الاخرى التي عرضت لترات العقاد الادبي ، متخذة من دريد بعض المسلمات الشائعة أساسا لتجليل اعماله واصدار الاحكام التقييمية عليها - وهي مسلمات نستطيع تلخيصها في مبادئ هـا الأمثلة والجدة .

ومذا كله ، مكانة العقاد الادبية ، ونسوع ثقافته ، وقدرته على تمثيل مايقرا وهضمه ، واجتماع تداريس على اطراف ادبي ، ونصيب تلايله ومريديه لصالاة انكاره وجدتها ، قد

الطابع والامزجة ونظرتهم الى الحياة ، يذكربا هذا الموقف بوقوف شعراء البحرة في الادب الانجليزي ، وموقفهم منسج سبهم او عاصروهم من الشعراء او النقاد - وتتمثل هذه المدرسة في كوليدج ووليام هازلت ودويرت براوننج - وموقفهم من سبهم او عاصروهم من الشعراء والتقاد ... »

وقد بلغت هذه العصبية لشخص العقاد وثقافته ونفقه مداه في مقدمة طويلة كتبها احد مريديه ، هو الأستاذ خليفة التونسي ، لكتابه « فنون من نقد العقاد » - وهو كتاب تتركز قيمته العلمية في انه يجمع بين ذنبيه نماذج متنوعة ، قد رتب ترتيبا جيدا من كتابات العقاد النقدية ، خاصة من مقالاته التي كان ينشرها في انصحف والمجلات الادبية على ايامه ، والتي لم ينسر جمع اكراها بعد في كتاب . ونقف ، هنا ، عند نقول مختصرة من هذه المقدمة ، او للمحة ، لئلا الى مدى يمكن ان يحول الحب والاعجاب بين الكاتب وبين مراجعة اداه من يدرسه او يؤرخ له من الادباء الكبار . وهو لون من العصبية الهوجاء التي شاعت في البيئات الادبية القديمة والحديثة ، وكانت منبعها لكثير من الاحكام النقدية الحائرة على نحو مانرى في موقف القداسي من شعر ابي نواس وابي تمام والبحري والمنيى ! وموقف اصحاب الديوان من شعر شوقي وحافظ وعبد المطلب وشكري ، وادب طه حسين والرافعي والمنفلوطى ... واختار من هذه النصوص الكثيرة بعضها معا بعكس انجبار الأستاذ خليفة التونسي بشخصية العقاد وعقريته الادبية ، وهو انهار كما قلنا كانت له آثاره السلبية على عمق آرائه في عبقرية العقاد ومقاييسه النقدية :

١ - فهو يصف قوة شخصيته ومظمة مقلة بقوله :

« ان العقاد لايقدم لنا من الافكار ما تعارف عليه الناس الافراد وجبايات ولو كان حقا ، ولا ما يصطلح فكر من مفورات غيره ، لا قام على عنده من صانع التزاوين النظرية ووكنته الاحلاظ والتجارب العلمية . ولايقدم لنا الفكرة من مبتكراته وليمة يومها ولو ايدها الف برهان منطقي والف ملاحظة وتجربة علمية . انما تنبت الفكرة في فريضة بلوة ، ثم تنشب جلورها فيها كالجنين في مستقره ، ثم تتصل اياها بابامه ، وتمتد سيرة حياتها مع سيرة حياته ، وهي خلال ذلك تتغذى بكل ما يتدفق من وجدانه من احساسات وانكسار وعواطف واخيلة ، وكل مايتسبب فيه من هموم واشجان ... ولا تزال تنمو وتكبر وتتقل من طور الى طور ، معانية كل مايعانيه من مواجد .. لم تال الناسية من اى طريق لما هي الا اشارة بنسرة بعد مراجعة عاجلة قصيرة حتى يتم ميلاد الفكرة في صورتها الاخيرة . »

فأثبتتها من الشعر وهنون الكتابة الأخرى، ولا أخفى، إذا قلت أن هازلت هو اسم هذه المدرسة كلها في النقد، لأنه هو الذي هداها إلى معاني الشعر والفنون وأغراض الكتابة ومواضع الفأرة والاستشهاد .. وهذه المدرسة المصرية ليست مقلدة للأدب الإنجليزي ولكنها مستفيدة منه مهتدية على ضيائه ... ولقد كانت المدرسة الغالبة على الفكر الإنجليزي الأمريكي بين أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر هي المدرسة التي كانت معروفة عندهم بمدرسة النبوة والمجاز، أو هي التي تتألف بين نجومها أسماء كارليل، وجون ستوارت ميل، وشيلي وبابرون، ووردز ووث، ثم خلفتها مدرسة قريبة منها تجمع بين الواقعية والمجازية، وهي مدرسة براوننج ونيسون ومارسون، ولونجفلو، وبو، ووتيمان، وهاردي، وغيرهم ممن هم دونهم في البرجة والشهرة، ولقد سري من روح هؤلاء الشيء الكثير إلى الشعراء المصريين الذين نشأوا بعد شوقي وزملائه، ولكنه كان سريان التشابه في المزاج واتجاه العصر كله، ولم يكن تشابه التقليد والفناء، أو هو سريان جاء من تشابه في فهم رسالة الشاعر والأدب لا من تشابه فيما عدا ذلك من تفصيل .... وجيل مطران من جيل أحمد شوقي وحافظ إبراهيم ... وهو علم وحده في جيله ولكن لم يؤثر بعبارة أو بروحه فيمن أتى بعده من المصريين، لأن هؤلاء كانوا يطلعون على الأدب العربي القديم من مصدره ويطلعون على الأدب الأوروبي من مصادره الكثيرة ولا سيما الإنجليزية، فهم أولى أن يستقبلوا اللغة من الجاهلين والمخضرمين والعاسيين، وليس للاستاذ مطران مكان الواسطة في الأبرين، ولا سيما عند من يقرأون الإنجليزية ولا يرجعون في النقد إلى موازين الأدب الفرنسي، أو إلى الاقتداء بعوسيه ولا مرتين وغيرهم من أمراء البلاغة في إبان نشأت مطران ... ولابد أن يلاحظ أن شعراء مصر الجديدين بعد جيل شوقي وحافظ ومطران كانوا جميعا من دارسي الإنجليزية أو دارسي الأدب الأوروبي من طريق الألفه الإنجليزية. ولعل الأمر الذي أهدأه في الثقافة المصرية هو الذي جنح بالاستاذ مطران إلى ترجمة شكسبير والعناية أكثر من غنائه بكبار الشعراء الفرنسيين، فهو كصاحبه شوقي قد تأثر بثقافة الجيل الناشئ بعدهما في مصر ولم يؤثر فيه !!

وقد أثرت هذه الاعترافات بما فيها من اسراف وتكرار وأخذا من مريدى العقاد، هو

حالت دون مراجعة انكاره مراجعة عليية صحيحة، وجعلت من أية محاولة لردحا إلى أصولها التي أخذت منها مقاسرة خطرة، ذلك أن الفكر الأدبي الحديث في العالم العربي لم يبرأ بعد من ذابن يلحان عليه منذ زمن طويل معنى، هما العصبية وتعميم الأحكام، وهما ذابن قد جعلنا من النقد تحريفا ومديحا حسنا، وتهجما وتجريحا حسنا آخر، أكثر منه وسيلة لتفجير الأعمال الفنية وهداية المتلقين إلى فهم اسرارها الجمالية، ولكن على الرغم من ذلك كله استدخل إلى عالم عيس محمود العقاد النقدي، في محاولة علمية صادقة لمراجعة آرائه في نقد الشعر وردحا إلى أصولها من النقد العربي القديم والأوروبي الحديث.

## (٢)

وعلى الرغم من أن الأستاذ العقاد قد خلف تراثا نقديا ضخما، فإنه لم ييسط فيه نظرية في نقد الشعر بسط عليها محددا، وإنما عرض لتضاي هذا أنثى عرضا عاما، أن شخص شيئا فانما ينشخص ثقافته واسعة، ومغلا جامعا لا يكاد يقع على فكرة هنا أو رأى هناك حتى يجيء به وينظمه في سلسله الذهبية التي طالت وتقلت، وبذلك استباحات كتاباته إلى متحف الآراء والأفكار والتضاي النقدية التي تنوعت أصولها وتخالفت فلسفتها، ومن ثم فإن قارئ هذا التراث النقدي قد يعجب بمقدرة العقاد على الجمع والاستيعاب والتنوع، أو قل قد نزوع هذه القضايا والآراء، ولكن في ذاتها بوصفها أفكارا مستقلة من تراث العقاد النقدي لا تناصر متكاملة في نظرية محددة، فإذا حاول أن يلم شتاها، ويوفق بين تضايها في كل نقدي واحد، أن يصح هذا الوصف، يؤلف نظرية متكاملة ذات فلسفة فنية محددة، وجد نفسه عاجزا عن التوفيق بين هذا السيل من الأجزاء والفلسفات التي تنتمى إلى مدارس متخالفة. ومالنا نريد وفي كلام العقاد نفسه وكلام مريديه ما يؤيد ذلك ويؤكد، فهو يقول في كتابه: «شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي» واصفا سمة اطلاعهم ومدلا بتنوع لغاتهن:

«الجيل الناشئ بعد شوقي كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين ما سبقتها في تاريخ الأدب المصري الحديث، فهي مدرسة أوغلت في القراءة الإنجليزية، ولم تقصر قرائنها على أطراف من الأدب الفرنسي، كما كان يظن على أيداه الشرق الناشئين في أواخر القرن الثامن عشر. وهي على أي حال في قراءة الإبداع والشعراء الإنجليز، لم تنس الألف والعلم والروس والاسبان واليونان والأدب القديم، ولعلها استفادت من النقد الإنجليزي فوق



● « وبهذا الفهم مهمة التساؤل ازاء شخصية الشاعر نرى العقاد يطبق منهج سانت بوف (١٨٠٤ - ١٨٣٩)، ذلك لأنه كان يبحث في الإنتاج الأدبي لا من حيث دلالاته عمل المجتمع وحسب، ولكن من حيث دلالاته على مؤلفه ... »

### (٣)

وهذه كما قلنا امثلة قليلة من كثير يواجهنا في صفحات الكتاب المختلفة، ولم نسق هذا الحديث عن ثقافة العقاد الغربية لأننا نتركها أو نشكك فيها، وإنما سقناه لغاية معينة هي التدليل على هذه الحقيقة، وهي أن العقاد ولازمه ودارسه قد اغفلوا الإشارة إلى أصول ثقافته من النقد العربي القديم اغفالا كثيرا، يحمل كما قلنا من قبل، من ليست له معرفة وثيقة بنصوص النقد القديم على ثبوت العقاد من الأخر سها. ولا يعني، إلا على الأقل، أن ثقافتنا هذا الأسراف وتلك البساطة في وصف العقاد لثقافته، أو نحاسب خليفة التونسي وعبد الحمى دياب على تصعبها وسفاجة موقفهما من تراث العقاد النقدي، على طريقة بعض القدماء الذين كانوا يجهلون أنفسهم في رفع مظنة السرقة والإغارة عن themselves لهم من الشعراء، ولكن يعني، للفصل في هذه القضية على نحو يرضى ويرى، أن نستخلص في دقة تلك المبادئ والقضايا النقدية العامة التي كثر حديث العقاد عنها في مقالاته ومقدمات دواوينه، وهي حصيلة هذا اللون من النقد الذي قلنا أن العقاد كان يتجه فيه إلى «التنظير» أكثر من اتجاهه إلى التحليل والتليل.

والناظر في تراث العقاد النقدي يلاحظ أنه يدور على اختلاف قضاياها وتنسوع أنساقها، حول أصليين هما: العاطفة والصديق. ومن هذين الاصليين نبت، أو قل تشكلت، نظرة العقاد النقدية إلى الفن الشعري ونصائبه الفنية والوضعية، ووظيفته في الحياة، وصلته بمنشئه، وتأثيره بطروب البيئة العامة والخاصة من حوله.

### (١) العاطفة :

وقد هجر العقاد من تلك الطبيعة الوجدانية للشعر تعبيرا طريفا في هذه الإبيات :  
الشعر من نفس الرحمن مقتبس  
والشاعر اللذ بين الناس ورحم !  
والشعر السنة تلغى العيشة بها  
إلى العيشة ، بما يطويه تملسان  
لولا القريض لكانت وهي فائسة  
خرساء ليس لها بالقول بيان

الدكتور عبد الحمى دياب، بتتبع آراء العقاد النقدية وردها إلى أصول غربية مختلفة، فلسفية ومعدية، لا في اللغة الإنجليزية وحدها، بل في اللغة الفرنسية التي راينا العقاد ينكر أخذها عن أدبها، فلم يكد يترك للعقاد رأيا أو فكرة نقدية إلا تمسحها في هذا الأدب أو ذاك، حتى بدا نقد العقاد كتوب مهلهل كثير الرقاع. وهو يظن أنه بذلك يطرق العقاد ويعلم من قلعه، حين يبرهن على معرفته الواسعة بالثقافات الأوروبية الحديثة. ونستطيع أن نجد في هذه الفقرات القليلة ما يؤكد هذا الاتجاه الغالب في كتب «العقاد ناقد».

● « وفي تصورنا أن فهم العقاد للحق والحق يكثرنا برأي » ووردت  
حين ذهب إلى أن الشعر أعمق ألوان الكتابة فلسفة، وأنه يشهد الحق .  
ولا يعني ووردت بالحق ذلك الحق الذي يرتبط بفرد من الناس أو بمكان من الأرض، ولكنه يقصد الحق العام ذا الأثر الفعال ( فهو ) يقول : نعم، لست أعني الحق الذي يعتمد صدقه على برهان خارجي عنه، بل الصدق الحق الذي تسكبه العاطفة في القلب حيا نابضا .

● ... يلح العقاد على فكرة تمثل في أن تستبد العاطفة وجودها من داخل النفس لكي تكون صادقة، وأن الشاعر حين تكون عاطفته جياشة فإنه يعرض عن الحسنة في قصائده لأنه يستغنى منها بعاطفته التي تعود في داخل نفسه فينبعث هذا اللون في شعره .

وفي تصورنا أن العقاد يلتقي مع الناقد الإنجليزي « وليام هازلت » إذ ذهب «هازلت» إلى أن الشعر هو لغة الخيال والمواقف لأنه يتصل بكل شيء ولله وإلا في الإنسان ...».

● « وفي تصورنا أن هذا المنهج في دراسة الشخصيات قد نظر فيه العقاد إلى منهج « بلونارد » في دراسة العلماء، ذلك أن بلونارد ذهب في مقدمة دراسة الإسكندر إلى أنه ليس من غرضه أن يكتب حياة الإسكندر أو القيص الذي فهم « بومبي » ولابد أن يكون واضحاً لدى القراء أن غرضه ليس هو كتابة التاريخ بل الحيوان ....» .

● « والعقاد في تعريفه هذا للأدب يلتقي مع « شيلي » وغيره من الشعراء النقاد في نظرتهم للتعبية الشعرية، وهي أحد أجناس الأدب ...» .

## مادام في الكون ركن للحياة يرى ففي صحائفه للشعر ديوان !

« فالشعر : فيما يقول المعاد ، نغمة من نغمات الروح الالهية ، نغمة تفتح للشاعر مغاليق النفس الانسانية ، كي يحولها الى اناشيد فياضة بالاحاسيس والمشاعر ، اناشيد يتلقاها عنه الناس وكأنها فصلية من نفوسهم ، او قل كأنها الحياة تخاطب الحياة ، او - بمساراة ادق - كأنها نطق الشاعر لا عن نفس واحدة ، وانما عن جميع النفوس .... »

ولقد كان لثقل هذا الجانب من العاطفة على شعر المازني وشكرى اثره في حاسة المعاد له وتبنى الدعوة اليه وتفسيره في كتاباته . ويتضح ذلك من مقدمتين أحدهما لديوان شكرى والاخرى لديوان المازني ، تمدان وبقيتين نقديتين على اتجاهه ومقاييسه ، فقد حرص فيما على إبراز تلك الصورة التي كانت قد استقرت في نفوس هؤلاء الشعراء الثلاثة عن الشعر الوجداني وتفسير اثره النفسي والمعنوي .

ويستهل المعاد تقديمه لديوان شكرى بقوله :  
« ليس الشعر لغوا تهلى به القرائح فتفتناه  
العقول في ساع كلا لها وفترها ... »  
ثم الشعر حفيظة الحقائق ولب اللباب ، والجوهر الصميم لكل ماله ظاهر في متناول الحواس والمقول وهو ترجمان النفس والتقاليد والامم » . ثم ينتقل الى وصف الطبيعة الوجدانية الفالسية على شعره فيقول : « اليوم يتلقى قراء العربية هذا الجزء الثاني من ديوان شكرى فيثقفون صفحات جمعت من الشعر الفاتن ، ويرون في هذه الصفحات نظرة المتبر ، وسجدة العابد ، ولحمة العاشق ، وزهرة التوابع ، وصيغة الفاضل ، ودمعة الحزين ، وابتناسمة السخر ، وبشاشة الرضا ، وميوسه السخط ، وفقر الياس ، وحرارة الرجاء ، ويرون فيها الى جانب ذلك من روح الرجولة ما يكلم تلك الامواء ويكفكف من غلوائها ، فلانطلق الابن ينفى من التحمل والثبات . ان شعر شكرى لا يتعدى اتعاده السيل في شدة وصف وصحب وانصاف ، ولكنه ينسج انبساط البحر في عمق وسعة وسكون » .

وقد تكرر الحاج المعاد على الصلة الوثيقة بين الشعر والوجدان ، في مقدمات دواوينه ومقالاته المجمومة في كتابه « مراجعات في الآداب والفنون » و « مطالعات في الكتب والحياة » وفي غيرها من كتبه الاخرى .... - فهو مثلا يعلق على آيات اسماعيل صبرى في الغزل والتشبيب التي يقول فيها :

يا لواء الحسن احزاب الهوى

ايقلطوا الفتنة في ظل القواء

فرقتهم في الهوى لاراهم

فاجمى الامر وصوني الابرياء

## ان هذا الحسن كالماء الذي فيه للانفس رى وشفاء

### لاتلوى بعفسنا عن ورده دون بعض واعلى بين النقاء

بقوله : « فهنا ، ذوق وكياسة ، وليس هنا عشق وحرارة . وان تذكرنا هذه الايات بعاشق بهوى مشوقا يقف عليه نفسه ويطلب اليه ان يقف نفسه عليه ، وانما تذكرنا بتدبير فاهري في سهرة من سهرات الطرب ، يلتف مع صحبه بغانية او مغنية يتلطف في الزلفى اليها والثناء عليها ، ولا يشعر من وراء ذلك بلوعة ولا غيرة من المتأنسين ، فتاعة منه بالراحة بين الاحزاب «والعدل بين الطماء» .

ويتابع المعاد في كتابه « شعراء مصر وبشائهم في الجبل الماضي » نقد نماذج اخرى من غزل اسماعيل صبرى لينتهي الى هذا الحكم العام الذي يرفض فيه مايسميه بـ « ادب الذوق » الذي يفترق الى العواطف ويقوم على التلطف العام فيقول :

« ولقد اخذنا على هذا اللوق ما اخذنا  
مرات بعد مرات ، ولفلنا انه لا يصلح  
مسبارا للآن الصحيح لانه لا يصلح مسبارا  
للحسية الصحيحة ، وان « التلطف العام » شيء غريب في لحظة من اللحظات او حالة من الحالات ، ولكنه ليس هو الحياة في اعمالها ولا هو الشعور في مثله الاعلى ، فليس التعبير عنه اذن هو كل ما نطلبه من الشاعر ، ولا الرجوع اليه هو كل ما يدركه الناقد . وهذه حفيظة سهلة ناصمة السهولة يحجبها الاعياء النفس وحده عن سمعت نفوسهم وكلت طبائهم وحسبوا انهم مثل اللوق والشاعرية لانهم يجهلون ما يجهلون ، ولا يصح سون الا ما يصحسون . ولو علموا انهم ميتون بالمي ، مصابون بالكلال ، لما شتموا حين ينفى ان يطرخوا ، ولا تفكوا حين ينفى ان يلمسوا العرفة وينفضوا ال السؤل » .

ولا يختلف هذا الكلام في شيء عما كان ينادى به « شكرى » من قبل ومن بعد ، ويحتمه في اشعاره اتنى لانكش في اثرها العظيم في مقاييس المعاد والمازني النقدية ، فهو يقول واصفا وظيفه الشاعر الفنية والعملية بان الشاعر عظيم هو الذي « يلا اذهان قومه بالمانى والآراء الجلييلة ، وانما الشاعر (هو) الذي يلا قلوبهم بالارغائب الجديدة ، والذي يتقوى عواطفهم ، لان العواطف هي القوة المحركة في الحياة .... »

ويقول معيدا اصول الشعر في ثلاثة عناصر هي : العاطفة والخيال واللوق ، ان من كان شعره فسئيل الخيال الى

مستقلة - ولعل ابن تقيّة من أوائل هؤلاء النقاد الذين وثقوا من الصلة بين الشعر والعاطفة ، ولدنيا نصان بشرحان اتجاهه ، يفسر في الأول عملية الإبداع الفني تفسيراً عاطفياً بقوله :

● «..... وللشعر دواع تحت الطير وتمت التملك ، منها الطبع ومنها الشرف ، ومنها الشراب ومنها الطرب ومنها الفسب . وقيل لخصيّة أي الناس اشعر ، فأخرج لساناً دليلاً كأنه لسان حية فقال : هذا إذا طبع ..... وهذا عندى قصة التكميت في مدحه بنى أمية وآل أبي طالب ، فانه كان يتشيع ويتعرف من بنى أمية بالراى والهوى ، وشعره في بنى أمية أجود منه في الطالبين ، ولا أرى علة ذلك إلا قوة أسباب الطبع وإثار النفس لمجلج الدنيا على أجل الآخرة » .

● ويفسر في الثاني هذه التركيبة الغريبة من الإغراض في القصيدة الفنية تفسيراً يعتمد فيه على (العاطفة) اعتماداً واضحاً ، فيقول (سمعت أهل الأدب يذكرون أن مفصل القصيد إنما ابتعث فيها بذى الديار والعين والآثر ، فيكسها وخاطب الريح واستوفى الرقيق ، ليحصل ذلك سبباً طرقي أهلها الطغنين حنّها ، إذ كان نازلة المصد في الحلول والظعن على خلاف ما طبعه نازلة المر ، لاتنقاهم من ماء إلى ماء ، واتجاعهم الكلال وتدعمهم مسالط الفيت حيث كن ، ثم وصل ذلك بالتنسيب فشكا شدة الوجد والم الفراق وفرط المصيبة والشوق ليجل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجه وليستدعى أصفاء الأسعاع ، لأن التشبيب قريب من النفوس لأشد بالقلوب ، لما جعل الله في تركيب العباد من محبة الفؤول واللف النساء ، فليس يكاد أحد يظن من أن يكون متعلقاً منه بسبب ، وفصلاً فيه بسهم حلال أو حرام . فإذا استوفى من الإصلاص إليه والاستماع له عقب بإيجاب الحقوق ، وحل في شعره وشكا النصب والبحر وسرى الليل وحر الهجرة وانفصا الرحلة والبحر ، فإذا علم أنه أوجب على صاحبه حتى الرجاء ولذاته التأميل وفرر عنه مآثله من المرق في المسع ، بدأ في المصح فبعثه على المكافاة ، وهزه للسماح وفصله على الأشبه وصغر في قدره الجيزيل » .

ولا يشك القاريء لتراث العقاد النقدي خاصة ، وبمبليه عامة ، أن هذين النصين ، على الرغم من النزعة التقريرية والنظامية الغالبة عليهما ، قد افلحا في نقد العقاد وشكرى والمآزنى ، ليؤلفا بعض هذه المبادئ التي تربط بين الشعر والعاطفة (الوجدان) أو تفسر عملية

شعره صئيل الشان ، ومن كان غصيف المواعف أتى شعره ميتاً لا حياة فيه ، فإن حياة الشعر في الآيات عن حركات تلك المواعف ، وفوقه مستخرجة من قوتها ، وجلاله من جلالاتها ، ومن كان شعره سقيم اللول ، أتى شعره كالجنين ناقص الخلقة .

وقد بلغت حماسة «شكرى» لهذا الجانب للوجداني في الشعر حدا جعله يطلب ، في لغة تعليمية مباشرة ، من الشاعر أن « يتعرض لا يبيع فيه المواعف والمآني الشعرية ، وأن يعيش عيشة شعرية موسيقية بقدر استطاعته ، وينبغي أن يهود نفسه على البحث في كل عاطفة من مواعف قلبه ، وكل داع من دواع نفسه ، لأن قلب الشاعر مرآة الكون ، فيه يصر كل عاطفة جليلة شريفة فاضلة ، أو قبيحة مرذولة وضيمة ..... وقد لخص شكرى جوهر هذا الاتجاه الوجداني في بيت من الشعر جملة عنوان ديوانه الأول الذي أصدره في سنة ١٩٠٩ ، وهو :

#### إلى يا طائر الفردو

س أن الشعر وجدان

والمهم أن إيمان الشاعر بهذا المذهب الوجداني وصودوره عنه في قصائده قد ترك بصماته واضحة على اتجاه العقاد النقدي كما قلنا . كما دعاه إلى رفض فكرة الإغراض الشعرية والتسوية بينها ، واعتبارها وسائل موضوعية مختلفة للتعبير عن عواطف الشاعر ، فيقول العقاد :

« ليس شعر الصاخفة باباً جديداً من أبواب الشعر كما ظن بعضهم فانه يشمل كل أبواب الشعر . وبعض الناس يقسم الشعر إلى أبواب منفردة فيقول باب الحكم وباب الفؤول وباب الوصف ... الخ ولكن النفس إذا فاضت بالشعر أخرجت ماكنه من الصفات والمواضع المختلفة في القصيدة الواحدة ، فإن منزلة المسام الشعر في النفس كمنزلة المآني في العقل ، فليس لكل معنى منها حجرة من العقل منفردة ، بل أنها تتراوَج وتتوالد منه ، فلا رأى لمن يريد أن يجعل كل عاطفة من عواطف النفس في قصص وحدها ..... وهناك فئة تريد من الشاعر أن يكون أكثر شعره تكلماً للحكمة فيأتي بامتال من يكون الكتب والقواء العامة تفصلها حق وتفصلها باطل ، ثم يصوغها شعراً من غير أن يكون قد أحس للحكمة في ذهنه ، ولا شعر بقيمتها .. وأما حكمة الشاعر تبدو في كل قسم من القسم شعره سواء في فن الفؤول أو الوصف أو الرثاء » .

والعاطفة ، من المبادئ النقدية التي انشغل بها النقاد القدماء وإن لم يقدروا لها بحوا

الإبداع الشعري ، والوحدة العضوية ، والصدق الفني والموضوعي .

ولم يحدث العقاد ، فيما نعتقد ، آراء ابن قتيبة وحده ، وإنما كان يحتذى آراء غيره من النقاد القدامى من أمثال قدامة بن جعفر وابن رشيق وحازم القرطاجني وغيرهم ممن تغلب النزعة المنطقية التقريرية على مناهجهم النقدية ، وتنشابه آراؤهم وأفكارهم مع آرائه وأفكاره تشابهاً لا يدع مجالاً للشك في حقيقة هذا الاحتذاء على نحو ماسوف لرى .

ونعتقد أن الحاج العقاد على « العاطفة » واعتبارها أسلاً من أصول الفن الشعري ، يعود في الحقيقة إلى تأثره باعتقاد قد أخذ ، منذ فترة طويلة مضت ، يسيطر على عقول النقاد القدامى ويوجه أحكامهم على الشعر العربي القديم . هو أن هذا الشعر يفتقر إلى عنصرى العاطفة والصدق الفني بسبب استمرار سيطرة عدد من الإفراض التقليدية على بناء القصيدة القديمة من جهة ، وانحراف الشعراء بفهمهم إلى التكسب الخالص واحتذاء معاني السابقين وصورهم وأساليبهم من جهة أخرى .

ويحتاج هذا الاعتقاد إلى تصحيح ، ذلك أنه قد تأسس على فهم شيق لعنى « العاطفة » في الشعر ، ولوظيفة الدبع الفنية والعملية - فالعقاد وكثير غيره من النقاد المحدثين ، يرون « العاطفة » في شعر الشاعر من تجاربه الشخصية وحدها ، مع أن الشاعر يستطيع أن يكون ذاتياً ووجدانياً حين يعبر عن تجارب الآخرين وعواطفهم ، ويصور مظاهر الحياة من حوله تصويراً راغباً بمشكلات عصره الإنسانية والاجتماعية . وقد كان لظلة النظام القبلى على طابع الحياة السياسية في العصر الجاهلى أثره في « ارتباط الشعر الجاهلى بالتعبير من نشاط القبائل في حياتها الفردية وفي علاقة بعضها ببعض ، سلماً وحرباً ، وتحالفاً وصراعاً ، في سبيل القيم المادية والاجتماعية التى كانت محرراً للحياة حينذاك . على أن تلك الوجوه ، وتلك العلاقات في سلمها وحربها ، لم تبلغ حد السياسة بمعناها المعروف ... لذا ظل الفرد وريق الارتباط بذلك الكيان الاجتماعى القبلى المستقل ، برغم ما قد يكون له من انتماء إلى كيان أكبر كالقحطانية والمدائنية ، ولم يصب الشاعر الجاهلى بحدود تفصل حياته الفردية وتجاربها الخاصة من حياة قبيلته وتجاربها ، كما يصبى « الواهن » في « دولة » تتميز فيها السياسة ونشاط الجماعة ومشكلاتها عن نشاط الفرد في حياته الخاصة . وهكذا قامت القصيدة الطويلة ، في الغالب ، على المزج بين ما يبدو أنه عواطف ذاتية خالصة وبعض أمور القبييلة في الحقل والترحال ، والحرب والسلام ، والقطر والرخاء . والحق أن تلك العواطف الذاتية لم تكن بعيدة عن أمور الجماعة ووجوه نشاطها ونمط حياتها الحضارية . فلم يكن النسب والوقوف على الأطلال والرحلة إلا تعبيراً من

خلال التجربة الفردية من القضايا الوجدانية والروحية والحيوية للجماعة ، ولم يكن مادرج الدارسون على تسميته « غرض القصيدة الأصلية » إلا تصوراً لشاركة الفرد في أمور تلك الجماعة مشاركة مادية ونفسية ؛ فالنسب والوقوف على الأطلال ، ووصف الرحيل والظلمات ، وصور متكاملة لتصور عام بالقدس ، لم يكن خاصاً بالشاعر وحده ، بل كان شيئاً من صميم حياة الجماعة نفسها . والطولات والأيام والوفائع لم تكن مجداً للجماعة وحدها ، بل كانت فخراً ذاتياً لكل فرد من أفرادها . لذلك تحدث الشاعر عن أبطال قبيلته كأنه يتحدث عن نفسه ، ووصف انتصاراتها ومفازها ، سواء شارك فيها أم لم يشارك ، كأنها من مقومات وجوده الذاتى ، ومن هنا كانت القصيدة الجاهلية التى تبدو متعددة الإغراض هى في حقيقتها كيان متكامل في جانبها النفسى والفنى .

وكما كان الشاعر الجاهلى يعبر عن ذاتيته من خلال تعبيره عن « ذاتية » قبيلته ، فقد كان الشاعر الإسلامى والأموى والعباسى يعبر ، هو كذلك ، عن هذه الذاتيه من خلال تسجيله لأحداث البيئة السياسية والاجتماعية : ومدىحه لرجالها ، فقد كان قد تم بفضل الإسلام خلق ما يعرف بالشعر القومى العام بين أبناء القبائل العربية بعضهم ببعض من جهة ، وبينهم وبين أبناء الأمم المفتوحة من جهة أخرى ، عن طريق تأصيل كثير من القيم الأخلاقية والاجتماعية اللازمة لاستقرار شعب متماسك متحضر ، وفى التمكن لولاء دينى عام أخذ ، منذ ظهور الإسلام ، يحل محل المصيبة « القبلية » في توثيق الصلة بين أفراد المجتمع الإسلامى الجديد . ومن ثم فإنه يجب على الدارس أن يفتن إلى هذه الحقيقة ، وهى أن الشعر الأموى والعباسى يعبر عن فهمه وتفسيره والكشف عن ذاتية الشاعر فيه من طريق أحكام الصلة بين الشاعر وظروف البيئة من حوله ، سياسة كانت أو دينية أو اجتماعية . ومغزى ذلك كله أن فهم « العاطفة » هذا الفهم الذاتى الضيق من شأنه أن يخرج بالشعر من دائرة « التعبير الوجدانى » لأن الذى يعول عليه هو امتزاج تجربة الفرد بتجربة الجماعة ، بحيث تصبح هذه التجربة ذاتية وجماعية في آن واحد ، وقد فطن العقاد في إحدى مقالاته إلى هذه الحقيقة . حقيقة احتفال الشعر بما يعرف بالعواطف الجماعية أو الإنسانية ، تلك التى يعبر الشعراء عن طريقها عن عواطفهم الذاتية ، ولكنها فطنة الجدل المنطقى أكثر منها فطنة التحليل والتفسير .

#### (ب) الصدق :

وعلى الرغم من أن العقاد لم يتحدث عن مفهومه للصدق في الأدب حديثاً مباشراً ومفصلاً ، فإن إشاراته الكثيرة ، المباشرة وغير المباشرة إلى هذا المفهوم النقدي ، يمكن - إذا ما جمعت وضم بعضها إلى بعض - أن تلقى

ويتابع المقاد حديثه في هذه المقدمة القيمة مصورا طبيعة هذا الصديق الخائن والنفي بقوله :

« حسب الأدب المعصر الحديث من روح الاستقلال في شعرائه أنهم دفعوه من مراة الإتهان التي عقرت جيئته زما ، فلن نجد اليوم شاعرا حديثا يهني بصوالبه ومانفص يديه من تراب البيت ، ولي تراه يفرى من هو أول ذاميه في خلوته ، وينفذ في هجو من يكبره في سريره ، ولا وافقا على المرافة يودع اللاهيب ويستقبل الأيب ، ولا متمسكا للعطاء يبيع من شعره كما يبيع التاجر من بضاعته . وما بالتقيل من هسله الأرواح الأشماء في الأدب أن تهجر على أدب المواربة والتزلف ينشأ أو تردحا إلى وراء الأشعار ، بعد أن كانت تشدد في الأشعار وينادي بها في صهوة النهل » .

ولاتخفف آراء المقاد تلك في المعصرية والصديق الفني والخلقى عما تحده في أقوال الملاحظ وابن قتيبة وابن رشيح التي تجتريء منها هذه النصوص الدالة :

١ - فيقول ابن قتيبة في مقدمة « الشعر والشعراء » مهاجما الشعراء المحدثين الذين يزيفون تجارب القدماء الفنية :

« فليس لتماخر الشعراء أن يفرج على ملهب المتقدمين ، فيقف على منزل عامر أو يبكى عند مشهد البنيان لأن المتقدمين وقلوا على المنزل الدمار والرسم المائي ، أو يرحل على حمار أو يفل ويصفها لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعر ، أو يرد على المياه الصلاب الجوارى ، لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامي ، أو يقطع إلى المدحوش مشابت الآسن والتجريس والورد لأن المتقدمين جروا على قطع نبات الشيح والخنة والعرارة » .

٢ - ويقول ابن رشيح في كتاب « الصلة » موازنا بين طريقة القدماء وطريقة المحدثين ، من خلال تطبيقه على قول أبي نواس :

صفة الطول بلاغة القدم  
فاجعل صفاتك لإنسة الكرم  
لاتخضعن عن التي جعلت  
سقم الصحيح وصحة المسقم  
تصف الطول على السماع بها  
الخلو العيان كانت في الحكم  
والا وصفت الشيء متبعا  
لم تغل ومن غلط ومن وهم

● ..... ولم أر في حديث النوع أحسن من فصل أتى به عبد الكريم بن إبراهيم فانه قال : قد تغلف القسامات والأزملة والبلاد

ضوا على مفهومه لمعنى الصديق ووظيفته في الأدب عامة والشعر خاصة . وأول ملاحظته ان المقاد يوفق من الصلة بين الصديق والوجدان في العمل الشعري ، وبراهما عنصرين متلازمين وضروريين لتحقيق الجودة الفنية ، كما يوفق من الصلة بين هذين العنصرين وبين شخصية الشاعر وبمسيرته وظروف بيئته الخاصة والعامة ، وبين هذه العناصر جميعا ولغة الشعر وأساليبه ، وصوره ومعانيه . وفي عبارة مختصرة ان الصديق الذي يؤمن به المقاد هو صديق الشاعر والصواطف والمواقف والمآني والصور والأساليب . انه ، ببساطة ، « المعصرية التي تتمثل في الصديق الفني والصديق الخلقي » . يقول المقاد في مقدمة الجزء الثاني من ديوان المألزني ، مهاجما طريقة بعض الشعراء التقليديين في تحقيق هذه المعصرية بالمعروف عن وصف مظاهر البادية ، واستقاط الاسماء البدوية ، واستبدال مظاهر الحضارة الحديثة بها :

« حسب بعض الشعراء في هذا العصر انه ليس على أحدهم أن أراد أن يكون شاعرا عصرنا إلا أن يرجع إلى شعر العرب بالتحدي والمعارضة ، فلن كانت العرب تصف الأبل والخيما والباق ، وصف هو البخار والمعاد والامصار . وان كانوا يشيرون في أشعارهم بعدد ولبنى والرباب ذكر هو اسما من أسماء نساء اليوم ، لم حور من تشبيحاتهم وغير من مجازاتهم بما يناسب هسنا التحدي ، فيقال حينئذ ان الشاعر مبتدع عصسرى وليس بمقتد قديم . وهذا حسان خطأ اذا ما أبعد هذا الشعر عن الابتداع ، ولاخلق به أن يسمى الابتداع التقليدي ، لانه ضرب من ضرب التقليد ، فان اصحابه لا يستطيعون أن ينظفوا إلا اذا وجدوا أمامهم من يعارضونه ، فلو انك رفعت النموذج من أمام أعينهم لوقفت الاقلام في أيديهم فلا يظفون حرفا » .

ثم يعضي المقاد شيارحا طسعة هذه المعصرية التي يدعو اليها بقوله :

« نحن اليوم غرنا قبل عشرين سنة ، لقد تبوا منابر الأدب فتية لا عهد لهم بالجيل الماضي ، نقلتهم التربية والمطالعة أجيالا بعد جيلهم ، فهم بشعرون شعور الشرقي ، ويمثلون العالام كما يمثلها الغربي ، وهذا مزاج أول مظهر من تهراته أن زعت الأقلام إلى الاستقلال ووقع غشاوة الرأيا والتحرر من القيود الضناحية . هذا من جهة الأغراض والإناساق ، واما من جهة الروح والهوى فلا يستر على الناقد المسر أن يلمس مسحة القطوب حتى في الابتساة المستكرهة التي تتردد أحيانا بين شعبيته » .

( ٤ )

ونصى مرمحين الى تقرير تلك الحقيقة وهي ان هذين الاصلين قد انتجا ، في نقد العقاد ، كما انتجا في نقد القدامى من قبل ، معددا من القضايا المتصلة بشكل الشعر ومضمونه ، وهي قضايا كثيرة ومتنوعة لاستطيع ان نقف متندا جميعا في هذه الدراسة المحددة ، ولكننا ننخير منها قضية واحدة رئيسيه كثر دورائها في النقد القديم ، واحتفل بها الاستاذ العقاد احتفالا عظيما في مقالاته وكتبه ودراساته المتنوعة عن الشعر والشعراء ، هي : قضية الوحدة العضوية - ويحق لنا قبل الخوض في المناقشة بين آراء العقاد وآراء النقاد القدامى في هذه القضية الفنية ، ان نقرر ان هذه الشابهة لاتقوم بين نقد العقاد والنقد القديم فحسب ، ولكننا نقوم بين نقده ونقد زميليه شكرى والمازنى وبين النقد القديم بهامه .

وفيا يتصل بالوحدة العضوية ، فقد ألح الاستاذ العقاد عليها ألحا شديدا في نقده لشوقي متحذا منها أداة هدم وتقويض لمكانته وقته . ومن المعروف ان مفهوم الوحدة العضوية في النقد الاوروبى قد تأثر ، فيما يتصل بالقصيدة الشعرية ، بأراء ارسطو في اللحمة والمرجبة «حيث تقوم الوحدة العضوية على تريب أجزاء الخرافة أو العكاية تربيبا احتماليا الادبية الحديثة اشكالا مختلفة لا سبيل الى الوقوف متندا في هذه الدراسة لنتموه ونشتمها ، ولكننا نستطيع للخوض بالاتجاه العام الذى يحكم هذه الآراء وبجدها في أن الوحدة العضوية للقصيدة انما تعنى بناء القصيدة الشعرية بناء هندسيا محكما بحيث تخرج من بين يدي الشاعر كالكائن العضوى الذى لا يمكن نقل جزء منه مكان جزء آخر وهو بناء تتحقق فيه وحدة الموضوع ووحدة المشاعر التى يثيرها هذا الموضوع ، وما يستلزم ذلك من تريب الصور والأفكار تربيبا تتقدم به القصيدة شيئا فشيئا حتى تنتهى الى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور «لتكون أجواء القصيدة آخر الأمر كالكائنة الحية ، لكل جزء وظيفته الفنية التى يؤدها من طريق تسلسل الأفكار والمشاعر والأحاسيس . وهذه دعوى سليمة من الناحية الفنية والجمالية . ونسائل الآن هل طبق العقاد في دراسته لشعر شوقي خاصة وغيره من شعراء التقليد في مصر عامة تطبيقا صحيحا ؟ .

هذا سؤال لاسبيل الى الاجابة الصحيحة منه الا من طريق المناقشة بين آراء العقاد وآراء النقاد العرب القدامى ، ذلك ان الذى يلاحظه قارئه نقده لشوقي خاصة وغيره من شعراء التقليد حامه انه قد اعتمد على مفهوم الوحدة العضوية في النقد العربى القديم اكثر من اعتماده على مفهومها في النقد الاوروبى ، ولكن بعد صياغة هذا المفهوم القديم صياغة ذهنية ومنطوية

فيحسن في وقت ما لا يحسن في آخر ، ويستحسن عند اهل بلد ما لا يستحسن عند اهل غيره ، ونجد الشعراء الحلاق تقابل كل زمان بما استجيد فيه وكثر استعماله عند امله ، بعد ان لا يخرج من حسن الاستواء وحيد الاعتماد ، وجودة الصنعة ، وربما استعملت في بلد الفاظ لاستعمل كثيرا في غيره ... » .

● « وكانت دواهب الإبل لكثيرها ومهدم غيرها ولصبرها على التنب وقلة الماء والطف ، فلعلنا أيضا خصوصها بالذكر دون غيرها ، ولم يكن احدهم يرضى بالكذب فيصف ما ليس عنده كما يفعل الحدوث ... الا ان منهم من خالف هذا كله فوصف انه قصد المدوح رجلا ، اما اخبارا بالصدق واما تعاطى مسلكه ورجلة ... » .

● ويقول : « وقد ذكروا (اى اهل الحاضرة) الظلمان تصرحوا ، ويدكرون النساء أيضا ، منهم من سلك في ذلك مسلك الضمراء ( القمام ) اقتداء بهم وابناها لما افته طباغ الناس معهم ، كما يذكر احدهم للابل ويصف الفارز على العادة والمعادة ، ولعله لم يركب جملا قط ، ولا رأى ماوراء الجبانه ، ومنهم من يكون قوله في النساء اعتقادا منه ، وان ذكر «فجريا على عادة المحدثين وسلوكا لطريقتهم» لئلا يخرج عن مسلك اصحابه ، ويفسل في غير مسلكه وبابه ، او كناية عن الشخص لفته أو حب رفاقته .. وكانوا قديما اصحاب خياف ينتقلون من موضع الى آخر ، فلذلك اول مايلوا اشعارهم بذكر الديار ، فلذلك ديارهم وليست كاتبية الصاصرة ، فللاعتنى بالذكر الحضري الديار الا مجازا لأن المخامرة لاتسلفها الرياح ولا يهوها الطير ، الا ان يكون ذلك بعد زمان طويل لا يمكن ان يعيشه احد ... » .

● ويقول الجاحظ واصفا تلك المهانة التى اخذ يتردى اليها الشعر القديم بسبب الملح :

« ... وقال ابو عمرو بن العلاء : كان الشاعر في الجاهلية يقدم على الخطيب لفرط حاجتهم الى الشعر الذى يقيد عليهم مآثرهم ويغضب شائهم ، ويوصل على عدوهم ومن غزاهم ، ويهيب من فرسانهم ويغضوب من كثرة عددهم ، ويهاجم شاعر غيره فيرالب شاعره . فلما كثر الشعر والشعراء ، وانحلوا الشعر منكسبة ورحلوا الى السوفة وتسرعوا الى اغراض الناس ، صار الخطيب عندهم فوق الشاعر ، ولللك قال الاول : (الشعر ادنى مروءة السرى واسرى مروءة الدنى . قال : ولقد وضع الشعر من قديم النابتة اللبني ، ولو كان في الدهر الاول ملاذه ذلك الالفة ... » .

متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه ، والصور بأجزائها ، واللحن الموسيقي بأنغامه ، بحيث إذا اختلف الواسع أو تغيرت النسبة اخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها . فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجزائه ، ولا ينفى عنه غيره في موضعه إلا كما تنفى الأذن عن العين ، أو القدم عن الكف أو القلب عن الحدة ، وهي كالبيت القسم لكل حجرة مكانها منه وفادتها من وهناتها وألوانها فلن يفسد ذلك حتى فتنون الهمج المتأبدن : فانك تراهم يلائمون بين ألوان الفرو والصدرة في تنسيق بقودهم وحليم ، ولا يتلقونه جزاء إلا حيث تزلزل بهم عمابة الوحشية إلى حفيضاها الأدنى ... » .

ثم ينتقل إلى وصف ما يسميه بالتفكك في رداء شوقي بمصطفى كامل فيقول :

« وهذه كومة الرمل التي يسميها شوقي قصيدة ... نسال من يشاء ، أن يفهمها على أي وضع فهل يراها تعود إلى كومة رمل كما كانت ، وهل فيها من البناء أحافض خلت من هندسة تختل ومن مزاي تتسحق من بناء يتقوى ، ومن روح ساربه يتقطع أطرافها أو يختلف مجراها ، وتقرر لذلك تأتي هنا على القصيدة كما رتبها قائلها ، ثم نعيد على ترتيب آخر يستجد الاتحاد من الترتيب الأول ، ليراهم القارئ الزناب واليأس الفسوق بين ما يصح أن يسمى قصيدة من الشعر وبين أبيات مشتتة لا روح لها ولا سيقان ولا شعور يتلقها ويؤلف بينها ... » .

وهذا المفهوم للوحدة المعضوية الذي يحيلها إلى وحدة بين الأغراض والمضامين تنبثق من المظاهر النسبية والمواطف الدالية ، واستقصاء المعاني واستنفاذها ، بتعدد هنا وهناك في كتب النقد القديم . ونختار من هذه الكتب نصوصا قليلة دالة من كثير يدور فيها دورانا واسما ، ويسيل بين صفحاتها سبلا :

١ - يقول ابن رشيق مفصرا وحدة القصيدة القديمة المتمثلة في ترابط أغراضها والمضامين والنفس على نحو ما رأينا فيما نقلناه من ابن قتيبة :

« ولشعر ماذهب في المحتاح القصائد بالنسب لـ ١ فيه من عطف القلوب واستيعاد القبول بحسب ما في الطبع من حب الفزل والليل إلى اليوم والتشاهد وإن ذلك استعراج لا بعده . ومقاصد الناس تختلف : فطريق أهل السادية ذكر الرحيل والانتقال ، وتوقع التبين ، والإنشاق منه ، وصفة الطول والحول ، والتشوق بعثن الإبل ولسع البروق ، ومر التسيج وذكر المياه التي يتلون

جديدة . ويستطيع في اختصار شديد أن يلخص مفهومه للوحدة المعضوية بأنها تعنى وحدة الموضوع والأغراض التي تنبع من المناسم الخاصة : أكثر منها بناء عضويا محكما .

ولدينا من النصوص النقدية التي تكشف عن هذا المفهوم ولقد مفتاحا إلى آرائه في وحدة القصيدة ، نصان يقرر في أولهما وحدة القصيدة القديمة تفسيراً عاطفياً ونفسياً ، معتدرا من هذا التفكك الظاهر في بنائها ، فيقول المعتاد :

« لقد كان الرجل في تعامله يقوى حياته على سفر لا يقيم إلا على نية الرحيل ، ولا يزال الشعر بين تخيم وتحميل ، بين نوى تهيج ذكره ومهاد صبوة تلذذ هواه ، هجره كلما راح أو غدا حبيبة يحن إلى لثائها أو صاحبة يترنم بمولف وداعها . فإذا راح ينظم الشعر في الأغراض التي من أجلها يتابع النوى ، ويحتمل المشقة ، ثم يندم حين يبدى ذلك بالنسيب والتشبيب ، فقد جرى لسانه بعبق السليقة لا حظ فيه ولا بهتان ... » .

ويؤكد في الثاني هذا المفهوم التراثي لوحدة الموضوع والأغراض في القصيدة القديمة ، بما يلاحظه في صناعة ابن الرومي من طول نفس وشدة استقصاء المعاني واسترسال فيها . وبذلك يأخذ مفهوم الوحدة المعضوية بمسار الموضوعي إلى جانب بعديه النفسي والعاطفي ، فيقول :

« إن العلامات البارزة في قصائد ابن الرومي هي طول نفسه وشدة استقصائه المعنى ، واسترساله فيه ، وبهذا الاسترسال خرج عن سنة النظامين الذين جعلوا البيت وحدة النظم ، وجعلوا القصيدة أبياتا متفرقة يفسمها سبط واحد قل أن يطرد فيه المعنى إلى عدة أبيات ، وقل أن يتوالى فيه النسق تواليا يستصحب على التقديم والتأخير والتبديل والتحويل ، فيخالف ابن الرومي هذه السنة وجعل القصيدة « كلا » واحدا لا يتم إلا بتضام المعنى الذي إفراده على النحو الذي نراه . فقضائه (الموضوعات) كاملة تغلب العناصر وتنحصر فيها الأغراض ولا تنتهي حتى ينتهي مؤداها وتفرغ جميع جوانبها وأطرافها ، ولو خسر في سبيل ذلك اللفظ والفضاحة » .

وبخلص المعتاد من أقرار هذه الوحدة الموضوعية المتمثلة في ترابط الأغراض والمعاني المختلفة في القصيدة ترابطا نفسيا وعاطفيا ، وفي استيعاد المعاني واستقصاء إلى تحديد الصورة النالية للقصيدة ذات الوحدة المعضوية التماسكة بقوله :

« إن القصيدة ينبغي أن تكون عملا فنيا تاما يكمل فيه تصوير خاطر أو خواطر

كما يدخل الرسائل والغضب اذا اتفق تأليفها، فإن الشعر اذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها ، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها ، والأمثال السائرة الموسومة باختصارها لم يحسن نقله ... بل يجب أن تكون القصيدة كلها كلمة واحدة في اشتباه أولها وآخرها ، نسجا وحسنا وفصاحة وخزالة اللفاظ ، ودقة معانٍ وصواب تأليف ، ويكون خروج التسليم من كل معنى يصفه إلى غيره من المعاني خروجاً قليلاً حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة أفراغاً ... لانفاض في معانيها ، ولا وهي في معانيها، ولا تكلف في نسجها ، تقتضي كل كلمة ما بعدها ويكون ما بعدها متعلقاً بها مفتقراً إليها) .

ولم يثن العقاد هؤلاء النقاد القدامى وحدهم في تحديد مفهومه للوحدة العضوية في القصيدة، وإنما تأثر بغيرهم من الذين وقفوا عند هذا الجانب الفني من القصيدة ، من أمثال : عبد القاهر الجرجاني، والأمدى، وابن رشيق، وغيرهم من انتقاد العرب ، فهو يلتقي ، مثلاً ، مع عبد القاهر الجرجاني في رفض «الحس» كوسيلة من وسائل تحقيق وحدة القصيدة عن طريق الربط بين معانيها ، ويرد هذه الوحدة العضوية إلى الصلة الوثيقة التي تقوم بين «التصور والمطابقة والمكة الشاعرة» ، فيقول، في ساعات بين الكتب :

« أن الحس لا يربط بين المعاني ، وإنما يربط بينها التصور والمطابقة والمكة الشاعرة . فإذا تعود الإنسان أن يتصور وإن يعطي وإن يشعر تعود أن يمدح المعاني الواسعة والسوانح النفسية التي تتمدد فيها الفلال والحواسن والدرجات فيأتي بالفكرة لاستيعاب البيت ولا يفيها فيها الافتصاب ، وإذا هو لم يتعود إلا أن ينقل عن الحواس الظاهرة وقف أدراكه عند التفورات ، فافتنه طفره البيت عن تماسك الإبيات » .

ولا يختلف هذا عن ادراك عبد القاهر الجرجاني لملامة النفسية بين طرق التشبيه ، وهي علاقة وطأت له سبيل أدراك معنى الوحدة العضوية في الشعر أدراكاً صحيحاً ومتطوراً بالقياس إلى عصره - فيقول :

● (....) ولكن البيت اذا قطع عن القطعة كان كالكعب تزد عن الأتراب ، فيظهر فيها ذل الغتراب ، والجوهره التمنية مع اخواتها في العقد أبهى في العين ، وأملأ بالترين منها اذا افردت من الظنائر ، وبنت فلة للناظر) .

ونستطيع على هذا النحو أن نضي في المقابلة بين العناصر الأخرى المكونة لاتجاه العقاد في نقد الشعر . وبين آراء القدامى من نقاد العرب، لنقع هنا وهناك على هذا العنصر التراثي أو ذاك الذي صدر عنه العقاد في تلك التقضايا المتنوعة : انماض والمعنى (أو الشكل والمضمون)، واللغة والاسلوب والإعراض ، والصورة الشعرية ، والشعر والفلسفة وغيرها من قضايا

عليها والرياض التي يغلو بها من خزامى وافحوا وبها وحته وعرار وما أشبهها من زهر البرية الذي تصرفه العرب ، ونبتة الصحارى والجبال ...» .

(٢) ولعل اقرب الآراء القديمة إلى آراء العقاد وأشبهها بها ، وهو ما يؤكد الصلة الوثيقة بين مفهومه لوحدة القصيدة ومفهوم القدماء لها ، ما يقوله الحامى وابن طباطبا .

● فاب الحامى فيقول محددا طبيعة هذه الوحدة في الشعر ومفهومه النقدي لها :

« مثل القصيدة مثل الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض ، فمتى انفصل واحد من الأخر وباتت في صحة الترتيب غادر الجسم ذا عاهة تنحون محاسنه وتلفي معاصه . وقد وجدت حناي التقديمين وأرباب الصناعة من المصنفين يحترسون في مثل هذه الحال احتراسا يجنبهم شوائب التفصان ، ويقف بهم على محاجة الاحسان حتى يقع الاتصال ويؤمن الاتصال ، وتأتي القصيدة في تناسب صورتها واعمالها وانتظام نسجها بمدىها كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة لا ينفصل جزء منها عن جزء . وهذا مذهب المختص به المحدثون تولد خواطرهم ولطف افكارهم واعتمادهم البديع والمانته في اشعارهم ، وكأنه مذهب سبيلوا حزنه ونهجا دارسه ... » ثم يورد آيائنا للناقبة البنياني على قولها : « وهذا كلام متاسب تقتضي أوائله وآخره ، ولا يمتزج منه شيء عن شيء ، ولو توصل إلى ذلك بعض الشعراء المحدثين الذين واصلا تقتضي المعاني وفتحوا ابواب البديع واجتنبوا لمر الأدب وافتقروا زهر الكلام فكان معجزا عجبا » .

● وأما ابن طباطبا فيشرح للقصيدة الجيدة في لغة تلمية مباشرة بقوله :

« ينبغي للشاعر أن يتأمل شعره وتنسيق آيائه ، ويخف على حسن تجاوزها أو فحشها ، فيلزم بينها لتنتظم له معانيها ، ويتصل كلامه فيها ، ولا يجعل بين مفاصل ابتداء وقسمه وبين تمامه فصلا من حسن ليس من حسن ما فيه ، فيسبي السامع المعنى الذي ينوب القول إليه، كما أنه يحترز من ذلك في كل بيت ، فلا يبدع كلمة من اختها ، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها ، ويتفقد كل مصراع ، هل يشاكل ما قبله ؟ وربما اتفق للشاعر بيتان يضع مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر فلا يمتزج على ذلك إلا من دق نظره ولطف فهمه ... وربما وقع الخلل في الشعر من جهة الرواة والناقلين له ، فيسمعون الشعر على جهة ، ويؤدونه على غير سبيلها ، ولا تذكرون حقيقة ماسمونه منه ....» .

● ويقولون : « واحسن الشعر ما ينظم القول فيه انتظاما ينسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله ، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل



الاحياء النقدي - ونصمغ فيها كثيرا من تلك  
المسلّمات الشائعة عن شعره على نحو ما حاولنا  
في البحث من الأصول التراثية لأرائه النقدية ،  
بل ونستكمل عن طريقها بناء تصوراتنا عن  
اتجاهه في نقد الشعر ، وهذه محاولة شاقة  
لأنشك في أنها سوف تعرض لكثير من الهجوم  
والتحدي ، لأن تصحيح المسلمات ليس عملا  
عاديا تنقله القول ببساطة . ومع ذلك سوف  
نمضي فيها الى نهايتها ، ذلك أني أو من أيماننا  
عميقا بأن حاجتنا الى تصحيح المسلمات الشائعة  
ولغير الصحيحة في الحركة الأدبية الحديثة  
والمعاصرة في مصر والعالم العربي أكثر من  
حاجتنا الى رفع شعارات التجديد هنا وهناك  
وافتراض وجودها .

النقد القديم والحديث ، مما يعنى ببساطة ان  
العقاد ، على عكس ما هو معروف ، لم يستند  
مقاييسه في نقد الشعر ، في هذا اللون من النقد  
الذي قلنا انه كان يتجه فيه اتجاهها نظريا او  
قل تعليميا غالبا ، من هارلت وهابن وغيرهما  
من نقاد القرنين الثامن والتاسع عشر كما يقول ،  
وأما استند أصوله من الموروث النقدي ، وأما  
متخذنا من مسنح الشيخ حسين المرصفي ، رائد  
حركة الاحياء النقدي ، بداية ، كما اتخذ  
الشعراء على أيامه من البارودي أماما في احياء  
الشعر وتجديده . وقد أضفى العقاد على هذا  
الموروث شيئا من الجدة والحيوية التي تمثل  
في الصياغة المنطقية المضبوطة ، والزراعة  
الوجدانية الى استمداده من قراءاته لمختارات  
من النثر الرومانسي منشورة في « الكثر  
الذهبي » The Golden Treasury

أكثر مما استمداه من قراءاته النقدية في الآداب  
الغربية المختلفة - مما يجعلنا على أن نسمه  
واحدا من اتباع مدرسة الاحياء الذين خطوا  
بالنقد بعد مرحلة الشيخ حسين المرصفي خطوة  
واسعة لم يقف فيها عند حد احياء القديم  
وأما تجاوز ذلك الى تعليمه بالثقافة الأوروبية  
التي تمثلت كما قلنا في الصياغة المنطقية  
والروح الوجداني ، كما تمثلت في اصطلاح  
صيفة نقدية جديدة في دراساته الخاصة لشعر  
ابن الرومي وعمر بن أبي ربيعة وأبي نواس ،  
وهي دراسات أخلص فيها لمهج نقدي بعينه هو  
في حقيقته مزيج من منهجين أوروبيين في نقد  
الشعر وتوجيه ، هما : منهج فرويد النفسي ،  
ومنهج سانت بيك الطلي - وقد توصل من  
خلال هذه الصيغة النقدية المركبة الى آراء  
وتائج لا تشك في جدتها وأن كنا نلاحظ عليها  
الاحتفال بالشاعر أكثر من الاحتفال بالشعر  
وهو على كل حال نوع من النقد يحتاج منا الى  
وقفه خاصة .

ويصرف النظر عن جدة آراء العقاد في نقد  
الشعر أو عدم جدتها ، فإننا نحس أن نسجل  
عليه هاتين الملاحظاتين : الأولى أن هذا النقد ،  
في اتجاهيه التراثي والأوروبي ، لا يشخص نقد  
الحركة الرومانسية تشخيصا صحيحا على  
عكس ما يعتقد كثير من الدارسين ، والثانية أن  
الاستناد للعقاد كان حريصا على توظيف هذين  
اللذين من نقد الشعر توظيفا قريبا : فاستطاع  
الاتجاه التراثي في دراسة حركة الشعر الحديث  
على أيامه : كما استطاع هذه الصيغة المؤلفة من  
النقد النفسي والطلي في دراسة الشعراء  
القديمين .

ويبقى أخيرا سؤال يحتاج الى اجابة هو : هل  
التزام الاستاذ العقاد خاصة في دواوينه التي  
أخذ ينشرها تباعا حتى سنة ١٩٥٠ ، بهذه الأفكار  
والمبادئ التزاما فنيا في نظم اشعاره ؟ وهذا  
سؤال يحتاج الى وقفة أخرى نطّل فيها نماذج  
من شعر العقاد لطبلا يكشف من مشمولاته  
الفنية الحقيقية وبضمه في مكانه من حركة  
الاحياء الشعرية كما وضمناه في مكانه من حركة



# تعارضات / تلخيفات الحداثة

هناك ٠ لا شك ، عوامل متعددة ساعدت على ازدهار الحركة النقدية في التراث العربي ، ولكن أهم هذه العوامل ، في القرنين الثاني والثالث الهجريين ، هو ما طرأ على الشعر العربي نفسه من تغير لافت ، تبلور فيما أنجزه الشعراء المحدثون ، ابتداء من بشا بن برد ( ١٦٧ هـ ) وصالح بن عبد القدوس ( ١٦٧ هـ ) مروان بن أبي نواس ( ١٩٩ هـ ) وانتهاء بابي تمام ( ٢٢٩ هـ ) . ولقد تجل هذا التغير في مجموعة من الخصائص ، ميزت هؤلاء الشعراء عن أسلافهم ومعاصريهم ، وباعدت ما بين شعرهم والنماذج القديمة التي كانت متلا يحتل .

ونقد أطلق القدماء ، من معاصري هؤلاء الشعراء ، صفة « المحدثين » عليهم ، وهي صفة تنطوي على احساس بالمغايرة بين شعرهم وشعر السابقين عليهم . وجعلوا من يشار راسا لمذهب متميز ، فهو « استاذ المحدثين وسيدهم » ، لأنه « سلك طريقا لم يسلكه احد فانفرد به » (١) وعدوا شعر أبي تمام لمة تصاعد هذا المذهب ، بكل معاصنه ومساوئه . وكما اطلقوا على هذا المذهب « طريقة المحدثين » اطلقوا على نتاجه الشعري صفة « البديع » ، وهي صفة تعني الصياغة على غير مثال سابق ، فتنتطوي على المغايرة . لانها تشير الى الأولوية في الوجود ، والمغايرة للمعهود . وكان البديع من هذه الزاوية ، وصف لنتاج « المحدثين » ، على نحو يقارب ما بين صفتي اسم المفعول في « المبدع » و « المحدث » ، من حيث ان كليهما وصف لنتائج ، يمثل ابتداعه وحادثة خروجها على ما هو ثابت ، ومغايرة لما هو « قديم » .



الاحوال ، وبالتالي تغير الاذواق ؟ ام ان هذا كله يرتد الى اسباب أكثر جذرية انتجت ما صاغه هذا المذهب من ادراك . وبما اداء من وظائف ، وما واجهه من هجوم ، وما اثاره من مشاكل ؟ . ولعل هذه الأسئلة تقودنا الى الاخطر ، فنطرح السؤال الاهم عن ماهية « الحداثة » ، التي عدت مرادفة لهذا المذهب ، وكيفية فهمها وتحديدتها .

لقد قيل : ان ابا نواس « تبادى به خب البديع حتى أغرق فيه » ، وان ابا تمام « أراد البديع فخرج الى المجال » (٣)

ولقد رد بعض القدماء شيوع ما أسماه « مذهب المحدثين » - أو طرفتهم - الى تلبية مطالب جديدة ، نشأت لدى المبدعين والمتلقين ، بفعل تغير الزمن ، فقبل ان شعر المحدثين « أشكل بالدهر » ، كما انه « أشبه بالزمان » ، وان « الذي يستعمل في زماننا انما هو اشعار المحدثين » (٢) والسؤال هو : هل ترجع هذه المطالب الجديدة ، عند المبدعين والمتلقين ، الى مجرد الحدة ، على اساس ان لكل جديد لذة ، فيما يقول ابن المعتز ( ٢٩٦ هـ ) ؟ ام ترجع هذه المطالب الى تغير الزمن ، وتقل

مستويات متعددة - والشاعر - المحدث - بهذا الفهم - هو الشاعر الذي يبدع في الحاضر مقابل الشاعر الذي أبداع في الماضي - كما أنه الشاعر الذي يرتبط بجانب متقدم في الحاضر مقابل الشاعر الذي يرتبط بجانب ثابت فيه - والارتباط - بالجانب المتقدم من الحاضر يشير إلى تغير في الإدراك نتج عن تغير في علاقات الحاضر - وبمجرد أن يمي الشاعر هذا التغير - في العلاقات - ويجاوزه صياغته إبداعاً - فإنه يدخل في تعارض له أكثر من جانب -

إنه ينطلق من الحاضر المتغير الذي يعيش فيه - بشكل ما يفرضه هذا الحاضر من مشكلات - وهو يدرك أن هذا الحاضر ليس في حالة سكون - بل في حالة حركة - وأن هذه الحركة ناشئة عن صراع بين عناصر كثيرة - يرتبط بعضها بما هو قائم - وبالتالي بمحاولة تثبيتته - ويرتبط بعضها الآخر بما هو ممكن - وبالتالي بمحاولة تحقيقه - وينطوي وعي الشاعر المحدث بمنطل هذا الصراع المحدث - بين تقيضين - على نوع من الاختيار بالغرورة - أنه يختار سبيل الممكن - وليس سبيل ما هو قائم - والاختيار - من هذه الزاوية - يعني تبني موقف جمالي يتجارب مع مواقف فكرية واجتماعية - تسم - لتغيير ما هو قائم وتطويرة - وبمجرد أن يختار الشاعر - أو يتبنى موقفاً - فإنه يدخل في تعارض مع ما يعيش في عصره - ممن لا يشاكره نفس الاختيار أو التبنى -

ولأن مصطلح الشاعر - في هذه الحالة - بادواق الفراء - فحسب - بل بؤسوسات اجتماعية - وانطقت فكرية - وبساذ ما زالوا يدركون مشكلات الحاضر بطريقة مظلمة على أن التعارض يزداد عمقا عندما يؤمن الشاعر بضرورة إعادة تشكيل تراثه ليسع بالتجاوب مع عصره إدراكه المحدث - وعندما يؤمن أن عليه أن يتجاوز تراثه إلى تراث الأمم الأخرى - ليقيد منه وهو بعيد تشكيل تراثه مما يؤدي إلى تعارض آخر مع عناصر في الحاضر وعناصر توارثها في الماضي - فنواجه - بالتالي - أكثر من مهم للتراث وأكثر من تصدور للتقاليد - فيحدث تعارض آخر بين الطارين مرجعين في الحكم بالقيمة - على عناصر الموروث من الماضي - ويزداد هذا التعارض تعقدا عندما يحاول الشاعر الإنفاذ - في تشكيل إدراكه - من كل أشكال الفكر المعاصر له - أي الفكر الذي يوازي إبداعه المستشري - وعلى رأس هذا الفكر - في حالة بشار وصالح بن عبد القفوس وأبي نواس وأبي تمام - الفلسفة - وما يتصل بها مما سمي - علوم الأعلام - وعندئذ يتجلى جانب آخر من تعارض المثلث مع النقل - على مستوى الفن والاعتقاد - فنسمع شجارا حول كفر النصارى وإيمانهم مثلنا نواجه خلافا بين أولئك الذين يريدون أن يصلوا ما بين الشعر ومفارقة الفكر - وبين أولئك الذين يريدون أن يفرقوا بين الشعر والمفارقة الفكر - ليقيد من فطر مجرد - ديوان - للعرب يجمع للآثر ويسجل للاحساب - إن وعي الشاعر المحدث بكل هذه التعارضات يعني وعيا بمستويلته إزاء وضع تاريخي الحاضر وتراث أدبي للماضي - ولذلك يمكن تلخيص جدالة هؤلاء الشعراء - المحدثين - على أساس أنها حالة وعي متغير - يسبقها بالشك فيما هو قائم - ويبعث التساؤل فيما هو مسلم به - ويتجاوز ذلك إلى صياغة إبداعية جذرية لتغير حداث في علاقات المجتمع - ليجسده موقفاً من هذا التغير - يصوغه صياغة تتجاوز الأعراف الأدبية للماضي - وتفيد من اكتشاف الفكرية الحاضر -

والنتيجة الظليعية التي تحدث نتيجة هذه الحالة - هي

• الإغراق - لفظ يشير إلى مجاوزة الحد فيما تعارضت عليه الحياة - كما أن - الحال - من الكلام ما عدل به عن جهته التي تعارضت عليها الحياة أيضا - وكلاهما وصف لحالة مفارقة بين أصل وفرع - ومبدع ومجتمع - وماض وحاضر - كلاهما تجسيد لتعارض في الإدراك - فما يراه البعض حالة وإغراقا من منظور - قد لا يراه البعض كذلك من منظور مخالف - لكن التعارض بظل قائما بين منظورين - يرتبط كلاهما بادراك مخالف - على مستويات متعددة - لا يمكن فهم المحدث - البديع - دونها -

ويقودنا هذا كله إلى « الحداثة » - وللناظر منذ البداية - أن « الحداثة » - كصفة مصدرية - تختلف في شمولها من صفتي اسم للمفعول - في « المحدث » - و « البديع » - أن مسيئتها المصدرية تشير إلى شمولها - وتقرنها بنظام - من التصورات - يحدد صفات ما هو ناتج عنه أو ملازم له - وإذا كانت الصيغة الصرفية للحداثة تنبئ - عن خلفها الكمي مع صفة « المحدث » - و « البديع » - من ناحية - وصيغة « الحديث » - و « البديع » - من ناحية ثانية - فإن نفس الصيغة تنبئ - عن تشابه كمي - على المستوى الدلالي - بين صيغ متباينة - تشير إلى مستويات متعددة من تعارض جذري واحد - بين طرفين أساسيين -

لقد قبل أن « الحديث » - تقيض - القديم - كما قبل أن « الحداثة » - تقيض - القديم - (٤) وكلاهما قول يشير إلى أن ما يقع في دائرة الحداثة يتعارض مع ما يقع في دائرة القدم - أن وجود أحدهما نفى لوجود الآخر - كما أن فهم أحدهما لا يتم إلا بفهم تعارضه مع الآخر - على أن هذا التعارض ليس تعارضا بين عنصرين بسيطين - وإنما هو تعارض بين نظامين - يقوم كل منهما على مستويات متعددة - تتجارب عناصرها وتتوازي في علاقات - تصطبغ الصورة الكلية للنظام - بحيث لا يمكن فهم مستوى من المستويات دون إدراك علاقاتها بغيره -

وإذا توقفنا - مثلا - عند التعارض الدلالي الذي يلزم وجود لفظ « المحدث » - رغم غياب تقيضه الذي لا تقيض قابلية السياقية - لأحظنا أن التعارض له مستويات متعددة التي تشمل مجالات دينية وفكرية - وجبالية - أن « المحدث » يرتبط بأحداث شيء على غير مثال - فيقول أن « أحداث » البديعة على مستوى الشرع - وبالتالي إلى مخالفة أهل البدع والأهواء لآهل السنة في الاعتقاد - مما يقودنا إلى مستوى ثان - يرتبط بالتعارض بين العقل والنقل في الفكر - وذلك مستوى لا يتفصل عن مستوى ثالث يرتبط بالأحداث في الأدب - مما يقضي إلى مذهب « المحدثين » من الشعراء - واختلافه عن مذهب « القدماء » -

إن كل هذه المستويات تتجارب في علاقات - تشكل نظاما من التصورات - يجعل من الحداثة طرازا من الإدراك الشامل - ينطوي على « الإبداع » في الفن - و « الإحداث » في الفكر - وينتج عنه « المحدث » - بكل مستوياته التي تحاول التعرف عليها - من مستوى الشعر خاصة -

نفل - أن « الحداثة » - في الشعر - لا تقوم على ثنائية يتعارض فيها الماضي مع الحاضر - في محور زمني فحسب - بل تقوم على أساس من تعارض آخر - في الحاضر نفسه - على

الاحساس، وما تخلق عنه من وعى متغير، لما تميز هؤلاء الشعراء عن غيرهم، ولما أحدث شعرهم ما أحدث من تضارب حاد، بين « قديم » و « حديث » .

وتلك تجل هذا التضارب، عند هؤلاء الشعراء، في تأكيد صلة الشعر بملاقات جديدة في الواقع، مما ترتب عليه إعادة النظر، في « عمود الشعر » القديم، ومحاولة نفى مقدمته الطويلة والبحث عن أشكال جديدة للصياغة، تتواءم مع إيقاع واقع مختلف . ومن هنا لا يمكن فصل الشكل المتغير، عند بشار مثلا، عن وعى متغير، ذلك لأن كلا الجانبين يرتبط، من حيث تبادل مع الآخر، بإعادة التساؤل حول كثير من المسلمات الفكرية والجمالية . ولذلك يصعب الفصل بين المجمع الجديد، والأوزان المتفاوتة، والتي يخرج بعضها، على العروض الخليلي، والصور المركبة، وأشكال الصياغة النحوية وغيرها، وبين تشكيل ادراك جديد يرتبط، في جانب منه عنه بشار، بالمفصلة بين النار التي خلق منها إبليس والطين الذي خلق منه آدم، كما يرتبط مناقشة قضية المصير الانساني، وتوتر الانسان بين تقضيض، لا خيار له بين طرفيها مثلا يرتبط الصراع الاجتماعي بين عناصر عربية وبينهما وبين عناصر فارسية، وبالتالي صراع القيم على مستويات متداخلة، لا تنفصل عن المشاكل السياسية التي يتضافر مع غيره ليصنع حداثة شعر بشار، مثلما يصنع الغاتة للجامعة حياة الشاعر نفسه .

ولا يختلف بشار، في هذا، عن صالح بن عبد القدوس الا في الدرجة فحسب . ولم يكن من قبيل المصادرة أن يقتل كلا الشاعرين بتهمة متقاربة، وأن يواجه كلاهما مصيرا فاجعا على يد « ديوان الزنادقة » في عهد المهدي ( ١٥٨ - ١٦٩ هـ ) ومن اللافت للانتباه أن يتحدث كلا الشاعرين عن لون من غربة الثقاف، الذي يعيش من مجتمعه على شفا جرف حار، وأن ينادي كلاهما من نتائج التساؤل الخطر حول مسلمات الجماعة وسلطانها الظرفي . ان السجن هو أهون الأضرار التي ترتب على هذا الموقف، ولكن هناك ما هو أقسى من السجن المادي، وأعني ذلك السجن الداخلي الذي يحول بين الانسان والفعل، فيجعله واحدا من فاقدي اليقين، في عالم الاحياء الموتى، أو الموتى الاحياء، وكأننا، فيما يقول صالح : (٥)

**خرجنا من الدنيا ونحن من اهلها  
للسنا من الأحياء فيها ولا الموتى**

ولعل وطأة هذا السجن على صالح في جعلت منه أول شعراء ينقل القضية الغنائية بوطاة الفكر الذي يمايه، فيبعد بينها وبين البساطة القديمة، التي لم يعد لها مجال عند جماعة مثقفة، تحل هموم واقع متميز، وتجرب ان تمارس الاختيار في الفن والفكر .

ان مثل هذا الاختيار هو الذي دفع صالحا الى الانحراح، في شعره، على كتمان السر، وحفظ اللسان، والاحتباس في اللفظ، ووزن الكلام، وكلها صفات تنبئ عن صدام الشاعر الحديث بالمؤسسات الصارمة في عصره . ولما كان الشاعر يعي الهوة التي تفصل ما بين ادراكه ومسلمات معاصره، مثلما يعي وطأة الصدام مع هذه المسلمات، فإن الحاجة على كتمان ذكره، وعدم نشره بين الناس، يصبح أمرا مبررا ومفهوما، بل يتجاوب قوله : « الناس » يصبح أمرا مبررا

تلك الصلدة التي تبده وعى المتلقى . انه يدرك، فجأة، أنه اذا شيء مختلف، كما لو كان كل شيء، يبدأ من جديد، وكما لو كان كل شيء، يكتسب معنى جديدا . والصلدة لابد أن تولد استجابات متعارضة . وأما ان يرى المتلقى، في لنتاج الشعري للحدادة، تجسيدا لشئ، يستشعره، ويفتش عن لئه ابداعية تصورها، فيستجيب للحدادة، استجابة موجبة، يكتسب منها خبرة جديدة، تمكنه من ادراك مستويات متفجرة في حاضره فيصبح من أنصار الشعر المحدث . وأما ان يرى المتلقى، في هذا النتاج، حالة وإغراقا، أو انحرافا حادا، يهدد كثيرا أو قليلا من العناصر المكونة لبنية وعيه الاجتماعي، فيستجيب الى الحدادة استجابة سلبية . وقد يرى فيها شرا مستظرا يتهدهد، على مستويات عدة . وقد لا يرى فيها خطرا مباشرا . لكنه يظل يتوجس منها، لأنها تترك أنساقه الإدراكية، فينظر اليها في ريبة، تجسدها دهشة الاستنكار التي تقول : اذا كان هذا شعرا فكلام العرب باطل . وبين هاتين الاستجابتين المتعارضتين الأساسيتين، تنفج استجابات ثانوية، تنجس صوب الإيجاب أو السلب . لكن تظل صدمة الحدادة، في الشعر، تولد استجابات متعارضة، فتؤدي الى نوع من التضارب والانقسام يصبح أكثر جذرية، عندما تكون حالة الوعي المتغير، في الألب، غير منفصلة عن حالات تغير أخرى، في بنية الوعي الاجتماعي كله . وعندئذ يصبح التضارب بين « القدماء » و « المحدثين »، في الشعر، عنصرا عضويا من تضارب جذري يشمل المجتمع كله، في لحظة من لحظاته التاريخية، كما تصبح « الحدادة » نظاما شاملا من تصورات وعى متغير، ينطوي على مستويات مترابطة، منها الشعر .

## - ٢ -

ان حداثة الشعر، عند بشار بن برد وصالح بن عبد القدوس وأبي نواس وأبي تمام قريبة مواقف متميزة، من مثلث القيم الذي ينطوي على تصورات شاملة، متداخلة بالقطع، تبدأ بالانسان، وتشمل العالم، وتنتد لتنسحب على مفهوم الألوهية من حيث صلته بالانسان والعالم . ولذلك رمى غير واحد منهم بالزندقة، فسجن البعض وقتل البعض الآخر، كما رمى غير واحد منهم بالشعوبية و « الشعوبية » لفظ مراوغ، لكنه يرتبط بتصورات اجتماعية، تخالف ما تعارضت عليه الجماعة العربية . ونفس الأمر في « الزندقة » التي ترتبط ارتباطا أوضح بمخالفة التصورات الدينية، التي توارثتها الجماعة الإسلامية . واتهام عدد غير هين من المحدثين بهاتين التهمتين، اتخذاهن، يمتنى طرحهم تصورات مخالفة، ومواقف مضادة، لما استقر عليه مفهوم العقيدة ومفهوم الانسان على السواء .

ولذلك لم يكن تجاوز هؤلاء للشعراء لأسلافهم محض تشهير في شكل القضية وأساليبها، بل كان، قبل ذلك، محاولة لصياغة تصورات معارضة عن الكون والانسان، والرغبة في تغيير الشكل، أو معارضة التصورات القائمة، لا يمكن أن تبدأ فعلا الا بعد تخلق الاحساس بعدم الرضا عما هو كائن، أو ثابت، على مستويات متعددة، فنقل هذا الاحساس بفجر الوعي بضرورة التغيير ويقود الى الحدادة ولقد كان هذا الاحساس حازرا للشعراء الأربعة، بطرائق متعددة، على تجاوز الحدود المتعارف عليها . ولولا هذا

الشاعر ، عنده ، كالعاشق الذي يكتوى بنار العشق ، وهو يحاول اقتناص أعمى من عواطفه في لغة المنسى ، وكالصائد الذي يطبق ، أزاء الأطلال ، طريقة يراها من أمامه ووراءه ، وكالفيلسوف الذي شنت عليه طرق المذاهب ، وهل ثم فارق كبير بين هؤلاء الثلاثة في قول أبي نواس : ( ١٥ ) .

ولوق راسي غير  
وتست رجل بحار  
وحشو صدري شرار  
فأين أين الفسار ؟

ولقد واصل أبو تمام خطى أفرانه ، ووصل بها إلى آفاق رحب ، طاف بها المنصب من بعده ، وغرق أبو العلاء ، بعدها ، في بحورها المظلمة ، بلا قبس من ضوء ، أو قلادة من جنان . لقد سخر أبو تمام من الإدراك الجاسد للكون ، وحاول كشف نقبتيه يتراوح بينهما الصير الانساني ، واطهر تلك القوة القاهرة التي تمنع الحياة ثم تسلبها . ولم يستطع أن يواجه هذه القوة إلا بالشرعية من الدهر ، في استمارات ، كانت درنة لهجوم كثير من النقاد ، إلا أنها ظلت تخاليل من يتأملها بمراميه الخفية ، التي لا تقم إلا بعد اكتشاف الأبنية الداخلية لشعره . عندئذ تبدي حقيقة الدهر ، الذي ينبغي أن تقوم ، وحقيقته ، بعد أن ضح الأنام من خسرقه ، وحقيقة تلك ، والفياض ، التي أخذت من النافة ما سبق أن منحت لها ، وكأنها ذلك الكون الذي ينحن الحياة مثلما ينحن الموت وعندئذ ، أيضا ، تبدي حقيقة ، صدأ العيش ، و سرى الهم ، لدى شاعر « هومر أسفار » . وتظهر علاقة الاستمارة بالزمان ، المغفل ، والدهر ، الأخرق ، ونهاية الحياة ، الموت والهرم .

وإذا كان الطبايح الذي يملأ شعر أبي تمام يكشف عن خاصة أسلوبية ، تقتضي التناقض في عالم الشاعر ، فإن الاستمارة تفودنا إلى تداخل عناصر هذا التناقض وتجاوبها على مستوى مقفد تعقد وعي الشاعر نفسه . ومن هنا يظهر للتقابل بين العناصر متجزأ بنوع من التداخل ، مما يسمح بابرار التجاوب بين حقن الدهر ، مثلا ، وطمع الحكام ، أن السدول عن ، يكون له على الزمن الخيار ؟ ، والجزم بأن الموت لا شك غالب ، يحل ، في طياته ، لونا من ادراك واقع اجتماعي متغير ، كما يصوغ وجها مجددا لأزمة ، يتدخل فيها الحكام مع الزمان ، وتتجاوب فيها سنات الدهر مع هوان الحكم ، فيتعارض كلاهما مع مفهوم العدل كما يراه الحكومون مما يؤدي إلى ترابيح أكثر من عنصر ، بل تجاوبا تجاوب قول أبي تمام : ( ١٦ )

مضى الأملاك فاقترضوا واست  
سرة ملوكنا وهم تجار  
وقوف في قبال الدم تعمي  
ديهمها لا يعمي اللمار  
للو ذهبت سنات الدهر عنه  
والقي عن مثالبه الدمار  
لعل قسمة الأرزاق فينسا  
ولكن دهرنا هذا حمار

ولعل هذا الإدراك للملاقة بين الحكام والدهر يفسر ذلك الإحساس بالانزعاج الذي يوشع قصائده أبي تمام ، في غير موضع من ديوانه . كما أنه يكشف عن جانب جديد من الحياة التي يشترك فيها أبو تمام أفرانه . أن « الدهر الحمار » عنده يتجاوب مع « زمان الفروء » عند أبي نواس يتجاوب مع « دهر

رب سرر كتمته لفساني  
أخرى أوثني لفساني خبل  
ولو أني أبديت للناس علمي  
لم يكن لي في غير حسي اكل

مع ما يقوله نازم مثل ابن المقفع ( - ١٤٥ هـ ) ، انتهت حياته بفاجعة مماثلة ، عن ضرورة الصمت وإرتياحه بصرص الحكيم على صيانة نفسه ، من نوازل المكروه . ولواحق المحذور ، ( ٦ ) أن الصمت ، في هذا السياق ، تعبير عن حرص المبدع الذي يمس خطورة أفكاره ، وتعارضها مع السائد . ومن اللافت للانتباه أن يرتبط تعريف « البلاغة » ، في هذه الفترة للزمنية ، بالصمت ( ٧ ) ، وهو ارتباط يدل على صدام غير متكافئ بين مواقف متعارضة ، فيدل على العناء الذي يصيب كل من يقف من مجتمعه ذلك الموقف الذي أشار إليه صالح بقوله ( ٨ ) :

ولن عناء أن تفهم جاهلا  
ويصعب جهلا أنه منك الهم  
مضى يبلغ البنيان يوما تعامه  
إذا كنت تبنيه وآخر يهضم ؟

ولقد كان أبو نواس ينطلق من نفس الموقف عندئذ قال ( ٩ ) :

مت بدء الصمت غير  
لك من داء الكلام  
رب لفظ سلق أجا  
ل نيام وقيام  
أنما السالم من ال  
حجم فيه بلجام

ولكن أبا نواس كان أكثر مخادعة من صالح . لقد حذق لغة المروغة ، وأدرك ( ١٠ ) :

أن في التعريض للعا  
قل تفسير البيان  
كذا أدرك أن المرح يمكن أن يشي بالجد ، دون خطر ، بل « رب جد جره الصب » ( ١١ ) ، وأن « الفكاهة والمزاج ، خير بديل للمادح والقوم اللثام » ( ١٢ ) .

لقد حاول أن يوائم بين الفنائية والمفكر ، ويخفي تهرده تحت ستار مخادع من الجحون ، يعفى هونا على حواره مع « أبليس » ، كما يعفى على شكوكه في الجنة والدار ، والقدر والجبر . ولكن للمخادعة لا تخفى ، في النهاية ، رفضه لكل « امام جور فاسق » ( ١٣ ) ، ووعيه بأنه يعيش في « زمان القروء » ( ١٤ ) ، كما لا تخفى تسليمه بحقيقة واحدة مؤكدة ، هي « الموت والقبور » . ولولا مخادعة النواصي بيجونه الاخلاص ، ولولا طبيعة المظرف السياسي المختلف الذي عاش فيه « لواجه - فيما عدا السجن الذي احتواه أكثر من مرة - مصيرا بفسا ، كذلك الصير الذي واجهه بشار وصالح من قبله .

ولكن هذه للمخادعة الساهرة وذلك المظرف السياسي لا يخفى ، كلاهما ، حدانة القسيسة النواصية من زوايا متعددة . أولها : إدراكه أن كثيرا من مسلمات الماضي قد أصبحت أطلالا صامتا لا تجيب . وثانيها سمية اللامب لإعادة النظر في كل شيء ، « لعله يترك » ما لا يتحرى بالميون ، وثالثها : اخلاصه في تأليف شعره ، واحد في اللفظ ، شتى في المعاني . « لقد صار

والثبات على المبادئ والمبادئ ، ان الشاعر ، القدم ، هو الذي ينظم ما لم يمانه ، أما الشاعر المحدث فهو الذي يفتقر القصيدة من مطبات عالمه هو ، فلا تشبه قصيدته عمل سائرها ، مثل « اشتباه البيد » على رائيها ، فيما يقصود أبو تمام (٢٤) .

وحداثة القصيدة ، بهذا المعنى ، قرينة التفرد ، كما أن التفرد قرين علاقة ممتدة بين الشاعر وعالمه . ان القصيدة الحديثة هي القصيدة التي لا يستقي من جفير الكتب رونقها (٢٥) ، بل القصيدة التي تستمد ، أولا ، من معاناة الشاعر ، فتتطوى على ما ينطوي عليه هذا العالم من جـد وحزل ، وتبل وسخف ، ولاشجان وطرب . انها تجسسية لعالم لا يكمن فيه الشاعر سوى حياته القلقة ، غير المستقرة ، وشعره الذي لا يشابه مع غيره (٢٦) :

ومال ضيقة الا المطايا

وشعر لا يباع ولا يمار

واهم من ذلك ان القصيدة الحديثة ، وبخاصة عند أبي نواس ، تنطوي على ما ينطوي عليه عالم الشاعر من اغتراب (٢٧) ولذلك تظل قصيدة متوحدة ، نائية عن الآخرين الذين لا تمنعهم عطايها ، لا يؤرقهم ما يؤرقها . ولكن هذا التوحيد ينقضي عندما تقابل القصيدة القلوب المتماثلة مع عالمها والمقول التي تؤرقها رؤية تماثل رؤيتها . وعندئذ تؤنس آداب هذه القلوب والمقول وحشة القصيدة ، فتسلم القصيدة نفسها ، طواعية ، وتحل في هذه القلوب والمقول لا ترتحل عنها . انها تصبح قصيدة « السبية » بعد أن كانت « وحشية » ، بل تسمى « بدورها » كي تؤنس كل مقرب مثلها (٢٨) ، لكنها تظل مثيرة للحركة ، حاملة للمعنى ، موصلة نوعا من الكشف ، يجعلها تبقى « بقا الزحى فى الصم الصلاب » (٢٩) .

والكشف الذي تقدمه القصيدة ، على هذا النحو ، ليس نتاج استرسال عفوى للطبع ، وأما هو نتيجة معاناة طويلة للفكر والقلب ، انه « صوب المقول » كما ان القصيدة « ابنة الفكر المهذب الى الجبى » ، كما يقول أبو تمام (٣٠) ، ورؤية شاعر « ينظر الى مفارس الفطن ، ومعادن الحقائق » ، فيما يقول بشار (٣١) ، فلا يثق بكل ما يرى أو يسمع ، أو يوجد به الطبع ، لأنه يعرف ان الشعر صعب القوافي الا لقراسمه (٣٢) وأن عليه أن يرويه طويلا ، ويتانى ازاءه ليفترع المعنى والدلالة من كل شيء (٣٣) :

ويسى بالاحسان فنا لا كمن  
هو بانه وشعره مفتون

فذلك كله شرط لازم لبداع قصيدة « قيمها الصمير » و « ينبوعها خضل » و « تسجها موشون » ومعانيها « ابكار اذا نعت » .

ولا بد ان تعد مثل هذه القصيدة بالكثير ، وتسمى رواة الجليل ، بل : (٣٤)

تلد الفتى من الرجا وراحسا  
وترود فى كنف الرجا القشعم

وكان هذه القصيدة لا تطلب شيئا أقل من تغيير الحياة ، وتحقيق عالم مغاير يستن في الشعر للانسان خلافا قبي

الثناء ، عند بشار وذلك البحر الذى « ما تقضى عجائبه » عند صالح بن عبد القوس . وان دل هذا التجارب على شيء فانما يدل على شعور بالتوحيد ، لدى شاعر ، يرى مالا يراه الآخرون ، فينتهى به توحده الى لون من الاغتراب عنهم ، وبالتالي محاولة تأسيس لون من الاخلاق المتوحدة ، عمادها ما قاله أبو نواس : « دينى لنفسى ودين الناس للناس » . وقد تثير هذه الاخلاق سخط الآخرين لكنها ، وهذا هو المهم ، اعلان واضح عن اغتراب الشاعر عنهم . انها شارة اغترابه وشعار حدائته .

### - ٣ -

ان بداية فهمنا للبعد النظرى لحداثة الشعر ، عند هؤلاء الشعراء ، تنطلق من ذلك الشعراء الذى ردفه أبو تمام ، عندما قال « كل شيء غث اذا عادا » (١٧) ولم يكن أبو تمام يشير بذلك الى تفرد قصيدته فحسب ، بل كان يشير الى ان الشاعر لا يمكن أن يكون نسخة من غيره ، وان الشعر لون من الخلق المجدد ، لا يتم الا بادرار مجدّد . لقد آمن هؤلاء الشعراء ، بطرائق مبتدئة ، ودرجات متفاوتة ، ان الحاضر الذى يعيشونه ليس الماضى بعلاقاته ، أو اسبقته ، أو قديمه . كما آمنوا أنهم لا يمكن ان يصوغوا هذا الحاضر التفر ، جماليا ، معتمدين على السماع ، أو التقليد . لقد كان الحل ، عندهم ، مرتبطا بالاستجابة الى ادراكهم الخاص ، حتى لو تجاوز هذا الادراك أشكال الادراك القديمة . ومن هنا حدث التضارب الجذري بين شعرهم وشعر أسلافهم ، بل حدث تضارب ثأوى بين شعر الواحد منهم والآخر ، ولاحظوا أنهم يصوغون تجربتهم الخاصة ، لا تجارب الآخرين وكان عليهم ، نتيجة ذلك ، أن يتحملوا ثيمة المخالفة للماضى ، وأن يواجهوا رهق عملية التلقى ، وغموض الهم . وتأتى جوانب من شعرهم على ما نل مشاركتهم ادراكهم وكان عليهم ، بسبب ذلك كله ، تبرير ابتداعهم .

لنفل ان اهتمام هؤلاء الشعراء عوالم جديدة لم يكن مغايراً لوعيهم النظرى بحداثة فنيهم ، فذلك يعنى أن ادراكهم الجمالى لما لهم كان يسند ويحظى نظري ، بالخصائص النوعية لفنهم . من حيث جدته ، وتمييزه عن نتاج سابقيهم ومعاصريهم وليس ذلك بغريب . ان الشاعر المحدث يضطر « ازاء سطوة نقد معاد ، ان يمارس بعض دور الناقد ، فيحدد ويصف ، كما انه مضطر الى ان يبرر شعره ، ويكشف عن جوانب حدائته » .

لقد أكد بشار ان قصيدته « كنوز الروض » (١٨) تزهر بنضارتها وبكارتها ، وتحصد أبو نواس عن قصيدته التي لا يضيرها : (١٩)

... ان لا تعد لجسود

ولا لقرنى كعب ولا لزياد

وتساعد على أبي تمام بحداثة قصيدته ، فهي « جديدة المعنى » (٢٠) ، و « بكر » ، يزيدا من الليالي جدة (٢١) ، « كما انها : (٢٢)

منزهة عن السرق الكورى

مكرمة عن المعنى الماد

ولقد أكد أبو نواس ان الشعر لا يمكن ان يكتب بالسماع أو التقليد . ان « صفة الطلول » بلاغة القدم (٢٣) ، والقدامة ضمم فى الهمم ، وخلل فى الادراك ، ينتج عن سيطرة السماع

انسيه وحشية كثرت بها  
حركات اجل الأرض وهي يسكون  
رقد تتجاوز القصيدة صلت المرأة لأنها تمد بها حور  
اكتر، فهي : (٣٩)

زهره احصل في الفؤاد من المنى  
والد من ريق الابهة في الفم

ولكنها تظل مرتبطة بالمرأة ارتباط الشعر بالنصب ، عل  
نحو يتجلى أوضح ما يكون في هذه الصورة اللافنة (٤٠)

والشعر فرج ليست خصيصته  
طول الليل الا للفرع

ان الإشارة الجنسية الواضحة في الصورة توصي النيا  
بفعل اخصاب ، يندو منه الشعر عنصرا من عناصر الولادة  
الجديدة ، التي تؤذن بالتحول والتبدل في عناصر العالم . ويزيد  
من عمق هذه الدلالة ان الشاعر ، عند أبي تمام ، « سحر نظم ،  
يعيد تشكيل الاكوار والمناصر » كما ان الشعر ، فيما يرى ،  
شبيه والكيمياء ، من حيث قدرتها على تحويل العناصر (٤١)  
وذلك شبيه بما قاله أبو فراس عندما أكد ان الشعر « من عقد  
السحر » (٤٢) . والسحر يصل مالا يتصل ، ويفصل بين  
مالا يتفصل ، ويبدل الأشياء ، والكائنات ، بل يؤثر فيها على  
نحو خاطف ، وكان القصيدة « صواعق منها منجد ومفود »  
فيما قال بشار (٤٣)

لنقل ان اقتران الشعر بالسحر والكيمياء من ناحية ،  
وبالمرأة ولذة الاتصال بها من ناحية ثانية ، يعني قدرته على  
تجديد الحياة وتطويرها ، من خلال ذلك للعمل الذي يتحول  
منه الشعر الى لون فريد من الفؤاد ، يجذب إليها المتلقي  
ليتحول ، ويسمي إليها القاري كي يتشرب شمائل نوع مفارق  
من الاخلاق ، تنطوي على التمدد . ولقد كانت هذه الاخلاق  
الفاوية تخاليل شاعرا مثل بشار . عندما قال : (٤٤)

وقد صلات البلاد ما بين مفـ  
لود الى القروان لاليمين  
شعروا تصل له العواقي والـ  
ثيب صلات الفؤاد للولمين

- ٤ -

ان الفؤاد التي يبدتها الشعر ، على هذا النحو ، هي بواهد  
التحول من نظام من التصورات الى نظام آخر . ولا تقتصر  
هذه الفؤاد على الجانب الأخلاقي ببناء الضيق ، عند أولئك  
الذين خشوا على عذاري البصرة من سحر شعر بشار ، وإنما  
تمتد لتشمل الشك في كل مستويات نظام التصورات القديم ،  
ومحاولة تأسيس نظام آخر .

وعراية الشعر المحدث ، من هذه الزاوية ، جانب لا يتفصل  
عن عراية الكبر ، على مستوى الفنون ، حيث يتنرد الفناء على  
اصوله القديمة ، فتتأسس الطريقة الجديدة في الفناء ، في نفس  
الوقت الذي يتأسس فيه مذهب المحدثين في الشعر . وتختص  
الرومي في عائلان التفرع لترتفع الى آفاق التميز ، بل تحلق  
عند غروب مثل الكنتي ( - ٢٥٢ م ) ، الى صفات الافلاك ،  
لتنرق ما بين حركاتها وحركات الطابع . وتماثل الموسيقى ،

بها المكارم . اذ بدون الشعر تغدو الأرض غللا ، ليس فيها  
سالم ، (٣٥) فتصبح خرابا بلقا . ولماذا لا نقول ان الشعر  
المحدث شعيرة من شمائل الحياة التي تبتعث الخصب من  
المجذب ؟

لقد شكى أبو تمام ، في واحدة من قصائده ، من موت  
الشعر ، بل يكي عليه قائلا : (٣٦)

الا ان نفس الشعر ماتت وان يكن  
علاها حمام الموت فهي تنزع

سنا يكي القوافي بالقوافي لافنها  
عليها - نظم تظلم بذلك - جواز

ولكن ايا تمام ، في نفس الوقت الذي يندب فيه موت  
الشعر ، يحدثنا عن شعره الذي يتولى شمائل هذا الندب . قد  
نقول انه يشير الى ضياع الشعر بين من لا يستحقونه ، او  
يقدرونه ، وهذا صحيح . ولكن علينا ان نلاحظ ان قوافي أبي تمام  
الحية هي التي تؤبن القوافي للميتي ، وان الشعر الحي هو الذي  
يتولى تقييب الشعر الميت . ان في ذلك نوعا من التضاد بين  
الحياة والموت يوشع شعر أبي تمام ، ولكنه ، في هذا السياق ،  
يخالفنا بدور القصيدة المحدث في ابتعاث الخصب من المجب .  
ولذلك سرعانا ما ينتقل أبو تمام ، في نفس القصيدة ، من صورة  
الشعر - الميت الى صورة الشعر - الحي ، فتتحول « نفس  
الشعر » من حالة نزاع الموت الى حالة اثبات الحياة :

كشفت لقناع الشعر عن حروجه  
وطيرته عن وكره وهو واقع  
بفر يراها من يراها يسمعه  
فيذون اليها ذو العجي وهو شامع  
يسود ودانا ان اعشاء جسمه  
لذا انشئت شوقا اليها مسامع

وعليانا ان نلتفت ، في الايات ، الى الإشارة الحسية التي  
تقرن ما بين « وجه القصيدة » و « جسم السامع » ، وذلك الشوق  
للغامد الذي يجذب ثائيبها الى اولها ، فيولد تلك الحالة  
التي تهز « الأعضاء » فتكاد تحولها الى مسامع تشرب بكارة  
القصيدة . اننا ازاء حالة من حالات الانطلاق ، تعارض السكون  
والجمود ، وتفتقر بحركة الطائر وانطلاقه في الأفق الفسيح ،  
وهي حالة يسيطر عليها الانتشاء باستماع ، تفتح فيه أعضاء  
الجسم بأسرها ازاء القصيدة البكر - الملهمة .

ولقد تحدث الشعراء ، قبل أبي تمام ، عن المعنى البكر ،  
ولكن الحاج أبي تمام الالفت على القصيدة البكر - الملهمة  
الحاج له منزلة في هذا السياق . انه لا يشير الى جدة القصيدة  
او تفردها محض ، بل يشير الى ما تنطوي عليه القصيدة من  
بدور للخصب ، تفتح عطايها ، عندما يحدث هذا اللقاء اللاصق  
بينها وبين المتلقي ، وكأنها تتحول في لقائها به ، ويحول  
في لقائها به ، الى فعل من أفعال الخصب . ولذلك يحدث تبادل  
في شعر أبي تمام ، بين صفات القصيدة وصفات المرأة ، في  
علاوة ثنائى ، تأخذ فيها المرأة صفات القصيدة ، فتصبح : (٣٧)

انسيه ان حصلت انسابها  
جنة الأيون ما لم تنسب

وإخذ فيها القصيدة صفات المرأة فتصبح : (٣٨)

العرف أو الوراثة أو النروية ، أو أي تميز فكري يرتبط بالنقل أو التقليد ، وبين أفكار الفلاسفة التي انتشرت في ظل المناخ العكسي الذي أشاعه المعتزلة ، بعد أن ارتبطوا رسمياً بالحكم في عهد المأمون (١٩٨ - ٢١٨ هـ) ، والمعتصم (٢١٨ - ٢٢٧ هـ) والواثق (٢٢٧ - ٢٣٢ هـ) . إن هؤلاء ، بحكم تكوينهم الاجتماعي وتوجههم الفكري ، أكثر تطلعا إلى الأساطير ، وأكثر تلهفاً على صياغة تصورات محدثة ، تدعمهم فكرياً واجتماعياً ، كما أن ارتباطهم الطبيعي بالعقل جعلهم أجراً في مخالفة النقل ، ورفض التقليد .

أما أضرار القديم فينحصر أبرز مثليهم في طائفتين . الأولى : علماء اللغة ممن ينصب جهدهم على جمع الشعر القديم ( ديوان العرب ) والحفاظ على نقاء اللغة من وطأة الأعاجيب ، انهم مملون ورواة يعيشون على رواية الماضي وتعليمه . والثانية : مجموعة من أهل السنة ، ممن تسكوا بالنقل وردوا المعرفة إلى الرواية فحسب ، ولقد كان التقليد ، عند هؤلاء ، طريقة في تأسيس معرفة ثقيلة ، تعتمد على اتباع سلس ، من غير نظر أو تأمل في الأدلة العقلية ، وكان شعارهم قول الشعبي :

« ياكم والقياس فانكم ان اخذتم به حرمت الصلال واحلتم الحرام » (٤٩) .

وذلك قول يقضي ، في بعض سياقاته إلى إضفاء طابع ديني على الانبعاث ، وبالتالي إضفاء لون من التشكيك في الابتداء ، بحيث تمتد العلاقة بين « البدعة » و « الضلالة » و « النار » فتسحب على « الابتداء » و « البدع » و « المحدث » ، ويصبح التقليد ، بكل مستوياته ، منطقة آمن يفرى بولوجها القول بأن « التقليد أربع لك ، والمقام على أثر رسول الله صلى الله عليه وسلم أول بك » .

إن « التقليد » ، في هذا السياق ، يمثل بؤرة التقاء بين اللغويين والمقلدين من أهل السنة : وتتركز عناصر التقاء هذه البؤرة في رد كل شيء إلى الماضي ، وضرورة متابعتها ، مما يجعل « التقليد » على المستوى العقلي الاعتقادي موازياً للتقليد على المستوى الأدبي ، فتتجاوب الغشيب من القياس ، وارتباط البدعة بالضلالة مع الخوف من الحدالة ، باعتبارها قياساً خاطئاً على الماضي من ناحية ، ومخالفة حادة لما سمى « طريقة العرب » ، أو « نمط العرب » ، أو « طريقة القدماء » أو « عمود الشعر » ، من ناحية ثانية . ولذلك تتوازي رغبة أهل السنة ( النقيين ) في العقل المحدث عند الفلاسفة والمعتزلة مع نفس الرغبة عند اللغويين من الشعر المحدث .

وإذا كان التكوين الفكري والاجتماعي لأضرار الحدالة يجعلهم أكثر جاذبية في رفض مفهوم التقليد بمستوياته التراثية فإن التكوين المخالف للونين والتقليين يجعلهم أكثر ارتباطاً بالمفهوم بمستوياته التراثية أيضاً . ومن هنا نلهم وحيد الموقف التي ترد إليها استجابات متعددة إزاء طواهر مختلفة من النشاط في الفن والفكر ، كما نلهم وحدة الموقف الذي يوازي بين استجابات متعددة لأنواع مختلفة من الفنون .

وليس من الغريب ، والأمراً كذلك ، أن تواجه شخصيات باعياًها تقف موقفاً موحداً ، إزاء الحدالة في الشعر ، والفناء ، والموسيقى ، والاعتزال والفلسفة على السواء . وشخصية اسحاق الموصلي ( ٢٣٥ هـ ) واحدة من هذه الشخصيات التي تستحق الإشارة السريعة (٥٠) . لقد « كان في كسل

كالشعر ، السحر والكيمياء ، من حيث قدرتها على تعديل الطابع وتحسين الأمزجة » . ويتوازي المحدث من الغناء مع المحدث من الشعر ، فبلغت التوازي الانبعاث إلى جذر الإيقاع الذي يصل ما بين الجميع ، ويقال : « إن وزن الشعر من جنس وزن الغناء » ، وكتاب العروض من كتاب الموسيقى ، وهو كتاب جد النفوس (٥٠) ، وأخيراً ، يتجرس الرسم ، أو التصوير ، من قيد التحريم ، فيغزو التصوير والحجرات ، مثلما يغزو القصيدة ، وتصبح لوحاته موضوعاً لتأمل الشعراء المحدث ، وبخاصة النواصي ، بل يرتبط مفهومه بفهم القصيدة ، فإذا الشعر صناعة ، وضرب من النسخ ، وجنس من التصوير (٥١) . وكما يرتبط الشعر والموسيقى بالسحر والكيمياء ، من حيث آثارها في الطابع والأمزجة ، يلج التصوير نفس الدائرة ، ونسجم عن آثاره في قوى النفس ، وقدرته على تعديلها ، مما يضعنا في مواجهة الأساس الجمالي لامتزاج الألوان من حيث علاقته بالتشكيك النفسي لامتزاج القوى في الإنسان ، يقال (٥٢) : « انه إذا قرنت الحرة بالصفرة تحركت القوة الزمنية » . وإذا قرنت الصفرة بالسواد تحركت القوة الدلالية . وإذا قرنت السواد بالحمرة والصفرة والبيضاء مما تحركت القوة الزمنية . وإذا قرنت الوردى بالصفرة الترنجية والأسود البنفسجي تحركت القوة السرورية واللذة مما . وإذا قرنت البياض الذي قد شابه صفرة - وهو التفاحي - بالحمرة تحركت القوة الذئبية مع القوة الشوقية . وإذا قرنت الألوان بعضها إلى بعض كالبهار المزوج في خلد البنات ، تحركت القوى كلها » .

إن هذا التركيز على صلة الفنون بالانفعالات ، أو قوى النفس ، إنما هو أثر للوعي بضرورة الفنون ، ومنها الشعر ، وقدرتها على تغيير حياة الإنسان وتوجيهها . كما أن هذا الوعي لا يمكن أن يتفأ إلا إذا شعر مبدعو الفنون بضرورة المساهمة في تغيير الإنسان ، وبالتالي الحياة ، من خلال وسائلهم النوعية ، إن أبداعهم ، من هذه الزاوية ، نوع فريد من الفنوية ، تقودهم إلى التردد على طرائق قديمة في الإدراك ، تنفض به إلى مواجهة جديدة للنفس ، ومحاولة تغييرها ، أو إصلاحها ، بعيداً عن سطوة الماضي الذي يأخذ صورة الأب الطاغية (٥٣) :

فنتفكسك قط أصلها

ودعني من قديم أب

- ٥ -

إن التمازج الذي خلقه الشعر المحدث ، إذن ، بين أضرار القديم وأضرار الحديث مستوي من مستويات تمازج أكبر . ولذلك كان هذا التمازج موازياً لتمازج آخر بين قديم وجديد ، في أنواع أخرى من الفنون ، أهمها الغناء والموسيقى ، كما كان التمازج في الفنون موازياً ، بدوره ، لتمازج آخر ، على مستوى الفكر ، بين حديث يمثل في الإيمان بالعقل وقديم يتصل في الإيمان بالنقل أو التقليد . وأخيراً كان لهذا التمازج ما يوازيه على المستوى الاجتماعي .

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يكون أغلب أضرار المحدثات من الموالد الذين استطاعوا الدولة الأموية وأقاموا الحكم العباسي ، أميين ، بذلك ، ورغم اعتبار شرائعهم الاجتماعية ، في الوصول إلى وضع أدنى ، وكانت الطليعة المتخفة لهؤلاء الموالد تتراوح ، على المستوى الفكري ، بين الاعتزال الذي يؤكد قيمة العقل ، فينفي ، غشناً أو صراحة ، أي تميز اجتماعي ينبع من



من قوة هذه الحجة الإعلال من نقض القديم ، وتحويله الى جوهر نقى لا يتأثر بالزمان والمكان . ولذلك كان انصراف القديم ، في الشأن ، يقولون (٥٣) « والفناء القديم .. تراه متكرر على مسامحة طول الزمن ، وفي كل وقت وأوان ، يتناوله المحدث من اوله الى هذه الغاية ، فلا تله النفوس ولا تنجى الآذان ، ولا تخلقه الأيام . كل يوم يولد حسنا وطراوة ، فما خرج من المحدث من طريق القديم فقل ما يستحل ويحب » .

ان مثل هذه النظرة تفرغ الجديد من جدته ، وتجعل المحدث - اذا اعترف بها - مجرد تكرار لنفس الأصل المستمر كما هو عبر الزمان ، أو ، على أحسن الفروض ، مجرد اضافة كمية وليست كيفية للقديم ، بل يمكن أن يقال ، بسنطق متداخل ، ان الجديد « البديع » من « الحديث » انما هو تكرار للقديم ومماثلة له ، أما القبيح فهو التباعد الذي يمثل تشويها للأصل فينتهي الى الإغراق والأحالة . ولقد قال الأصبغى ( - ٢١٦هـ ) عندما سئل عن المحدثين (٥٤) : « ما كان من حسن فقد سبقوه اليه ، وما كان من قبح فهو من عندهم » . وقيل الأصبغى ، بوقت غير يسير ، ذهب أبو عمرو بن الصلاح ( - ١٥٩هـ ) الى ان المحدثين « كل على غيرهم » ، ان قالوا حسنا فقد سبقوا اليه ، وان قالوا قبيحا فمن عندهم » . وبمثل هذا المنطق المخادع أصبح الابتداء هو الاستثناء ، الذي تشويهه الرب ، ويصحح الاتباع هو القاعدة التي يجب ان تلزم من هذا الذي يبرى من الاتباع ، فيما يقول أبو عمرو ابن العلاء ، ويظهر بالاختراع والابتداء ؟

ان الامان بالقديم ، على هيئة النحو ، عند اللغويين والنقلين ، يعني ايمانا بنموذج شعري قبل ، لا يمثل اقصى درجات النقاء المحدثي تحسب ، بل يمثل نموذجاً عالمياً مألوف لا تضطرب عناصره او مكوناته ، ولا تتعقد أساليبه او طرائق صياغته ، ولا تتداخل فيه المركات والعناصر . ولذلك كان من انطيمى ان ينظر هؤلاء في حذر الى الشعر المحدث ، وان يرتابوا فيما يحدته من بديع . فرجع ابن الاعرابي شماراه الذي لم يتخل عنه ، وهو « القديم أحب الى » (٥٥) ونفر من شعر المحدثين ، لأن أشعارهم سرية الزوال ، لا يمكن أن يكون لها بقاء . اما اذا تورط والتبس الأمر ، لمجابهة أنصار المحدثين ، فلا بأس من الصيغة المشهورة : « خرق ١ »

ولقد سخر الجاحظ ( - ٢٥٥هـ ) من المتزل من تلوق امثال هؤلاء اللغويين للشعر ، وسخر الصولي ( - ٣٣٦ ) من عدم قدرتهم على فهم الشعر المحدث . ولعل هذه السخرية فضلا عن طغيان المحدثي تحسب ، هي التي دفعت المبرد ( - ٢٨٥هـ ) وتلميذا ( - ٢٩١ ) الى محاولة التعرف على شعر أبي تمام بوجه خاص ، وشعر المحدثين بوجه عام ، فذهب المبرد الى صديقه الأمير عبد الله بن المعتز ( - ٢٩٦هـ ) يستعنه منه السون على العمل . وقدم في كتابه « الضالعات » « الروضة » مختارات من شعر المحدثين ، من أبي نواس « فمن كان في زمالة وانسحب على ذلله » . وذهب لطب الى اصدقائه من بنى نوبخت ليخبروا له الجيد من شعر أبي تمام ، وليشروا له غريبه وغامضه . ومع ذلك ظل كلاهما أقرب الى القديم ، رغم محاولتهما تفهم الشعر المحدث ، فظل مطلب عاجزا من مثل أبي تمام ، وظل المبرد أقرب الى البحترى ، والى القديم بعامه . خصوصا عندما يضيق بما أسماه « سخف كلام المحدثين » حيث يجمع شعرهم « ما بين كفر ولحن » .

احواله ينصر الأوائل » . كما كان يذهب مذهب الأوائل ويسلك سبيلهم » . ومن هنا كانت علاقته وثيقة بلغويين ، مثل ابن الاعرابي ( - ٢٣١هـ ) يشاركونه نفس النظرة الى العالم والنفس . ولقد كان يدافع ، دائما ، عن الفناء القديم ، ويمارض أى اتجاه لتعديل اعرفه ، بل ينظر الى الفناء القديم باعتباره جامعا لكل شيء ، فلا حاجة لمن يعرف الى علوم الاحاجم عنه الفلاسفة . ولذلك ألف كتابا « جمع فيه الفناء القديم » ، وهاجم كل من حاول التجديد في الموسيقى والفناء ، ونصح بالاعتماد على القدماء والسرفعة منهم ، فذلك أفضل في تقريره من الابتداء على غير مثال . ويتوازى موقف اسحاق من الفناء مع موقفه من الشعر . لقد حاول كتابة شعر على طريقة القدماء ، بل قال الشعر « على السن للأعراب » ، ووقف موقفا معارضا لشعراء المحدثين ، فحكم على بشار بأنه « كثير التخليط في شعره » . وكان لا يبعد أبا نواس شيئا . ويرى أنه « كثير الخطأ » وليس على طريق القدماء » . واكثر شعر أبي تمام بأنه يتكى على نفسه ، أى « لا يسلك مسلك الشعراء قبيحا ، وانما يستقى من نفسه » .

ان هذا التوازي ، في استجابات اسحاق ، ازاء أنواع مختلفة من الفنون يرتد الى موقف موحد ، هو الأساس في تأكيد التقليد ورفض المحدث ، ولذلك نجد تبريرا موحدا ، يصل من شأن « القديم » في الشعر والفناء ، سعال هارون الرشيد ابراهيم الموصلي ( - ١٨٨هـ ) ، والد اسحاق ، عن الفناء القديم والمحدث فقال (٥٦) :

« الفناء القديم كالوشى العتيق الذى يعرف فضله ، ويتبين حسنه ، بتكرار التكرار فيه ، والتأمل له ، فكما ازدادت له تأملا ظهرت لك معاصره ، والفناء المحدث كالوشى الحديث الذى يرووك منظره ، فكما تأملت بهت لك معاييه ونقصت بهجته » .

وتلك عبارات لا تفرق كثيرا عن قول اللغويين من انصار القديم في الشعر . لقد قال ابن الاعرابي ( - ٢٣١هـ ) للغوى :

« ان اشعار هؤلاء المحدثين - مثل أبى نواس وغيره - مثل الرصتان يشم يوما ويذوى فريه به ، واشعار القدماء مثل المسك والعنبر ، كلما حركته ازداد طيبا » .

وقال لغوى آخر ، هو أبو حاتم السجستاني ( - ٢٥٠هـ ) عندما سمع شعر أبى تمام « ما أشبه شعر هذا الرجل الا بشباب مصفلات خلقت لها روعة وليس لها مفتح » (٥٧) وتؤكد كذا ، هذه الأقوال موقفا موحدا يميل الى القديم ، مما لا تنجيه النفوس ، ولا تمهله الآذان ، ولا تخلقه الأيام ، في الفناء والشعر وينفر من المحدث الذى يشبه « الفاكهة لا تلبث الا يسرا حتى تفسى » .

لنقل ان القديم ، في مثل هذه الأقوال ، يكتب قوة قاهرة ، باعتباره الأصل الثابت الذى ينبغي القياس عليه ، والذى يعد كل تباعد عنه تشويها له ، كما لاحظ أدونيس بحق في ثالثيات التحول . ان هذا القديم لا يتطلب خلقا للمعقول بل ادعائا للمعقول . كما ان التسليم به يعنى اضعاف لون من التبرير ذي سطوة معتمدة الأبعاد ، هل علاقات يراد تسميتها في الحاضر بحجة مؤداها ان الانحراف من الأصل الثابت يولد خلافا يفسد ما هو قائم ، فيؤدى الى الفوضى والفساد . ويزيد

- ٦ -

الكندي ( ٢٥٢ هـ ) الذي عاصر ابن قتيبة - أن لا نستحي من الحق ، واقتناء الحق من أين أتى ، وأن أتى من الأجناس القاصية عنا والألم للبائنة لنا ، فإنه لا شيء أول يطالب الحق من الحق ، وليس ينبغي بخص الحق ولا تصغير فائله ولا الاتي به . فلا أحد يبخس بالحق ، بل كل يشرفه الحق ( ٥٨ ) . وعندئذ أن يصحح الاقتصاد على القديم من شعر العرب كافيًا للحكم على الشعر ، أو يصحح الاقتصاد على القديم من الغناء العربي كافيًا للحكم على الغناء . بل يصحح التصرف على تراث الأمم الأخرى ( علوم الأعاجم ) أمرًا لازمًا لا تكتمل عملية النقد دونهُ .

أن هذا النحو من التفكير ، باختصار ، يدرس ثبات القديم في الشعر والغناء والموسيقى ، مثلما يدمر مفهوم التقليد والنقل المقيّد لحركة العقل في الفكر ، فيزيح كل ما يعوق الحداثة من قيود ، ويؤسسها باعتبارها أدراكًا شاملاً يضم الفكر والفنون مما .

ومن المؤكد أن تصاعد الحداثة في الشعر ، إذا شئنا التخصيص ، ما كان يمكن أن يتم لو لم يتواز مع تصاعد الحداثة في الفكر . لقد مثل المغزلة والفلاسفة المستنوي الفكري من الحداثة ، مثلما مثل بشار وصالح وأبو نواس وأبو تمام المستوى الإبداعي لها في الشعر . ولقد شاربك الفلاسفة والمغزلة في النشاط الإبداعي للشعر . ولم يكن من قبيل المصادفة أن تختلط اشعار النظام المغزلي بأشعار أبي نواس الشاعر ، أو تتجاوب شكاية الكندي الشعرية - بعد سقوط المغزلة أثر الانقلاب السني للمتوكل ( ٢٢٢ هـ - ٢٢٧ هـ ) - مع شكايته صالح بن عبد القدوس من جهلاء عصره . يضاف إلى ذلك أن المغزلة والفلاسفة ساهموا في توجيه النشاط الأدبي المتميز للحداثة ، بترجمة تراث الأمم الأخرى وترجمته ( الهند - اليونان - فارس ) ، والتعريف به ، فيما يتصل بالبلاغة والنقد ، والخطابة والشعر ، كما كان لهم فضل عن ذلك ، مواقفهم النقدية من نشاط الشعراء المحدثين وتاصيلهم للجوابب الأصلية فيه .

ولقد كان الشعراء المحدثون ، بدورهم ، ويعني انصله بمفكرى الاعتزال والفلسفة ولم يكن من قبيل المصادفة أن يتقارب واصل بن عطاء ( ١٣٦ هـ ) وعمر بن عبيد ( ١٤٤ هـ ) مع صالح بن عبد القدوس وبشار بن برد . في النشأة الفكرية ، وأن يشتركوا جميعاً ، في جدل فكري . انتهى برواصل وعمر إلى تأسيس الاعتزال ، وانتهى بشار وصالح إلى تأسيس مذهب محدث في الشعر ( ٥٩ ) . ولم يكن من قبيل المصادفة ، أيضاً ، أن يتقارب إبراهيم النظام مع أبي نواس في النشأة . صحيح أن السبل اختلفت بهما بعد ذلك ، فتحول النظام إلى الكلام - الاعتزال - وتحول النواصي إلى الشعر ( ٦٠ ) ، واختصصا فيما يقال ، ولكن الشك ظل قاسماً مشتركاً فيما بينهما ، فأكّد النظام مبدأ الشك في التراث الاعتزاليّ على نحو لم يسبق إليه ، وفتح النواصي أبواب القصيدة المحدثة للشك ، في التصورات الاجتماعية والسياسية والفكرية والدينية المتعارفة عليها ، على نحو لم يسبق إليه أيضاً .

أن مبدأ الشك الذي أكده المعتزلة مساعد على فتح الأبواب المغلقة أمام الشعراء المحدثين ، وشعر الشاعر ، داخلياً من قيود النقل والتقليد ، ولذلك كان لصالح بن عبد القدوس كتاب يفخر به ، فيما يقال ، اسمه « كتاب الشكوك » لا يمكن

أن نلّى مفهوم القديم الثابت ، على هذا النحو ، يتطلب نفيًا لكل ما يرتبط به من تمسك بالنقل والتقليد . ونفى التقليد والنقل لا يتم إلا بتأكيد العقل . وعندما يؤكد للعقل ، نبذةً بتعلم الشك ، على نحو ما دعى النظام ( ٢٢٠ هـ ) ، المعتزل . وإذا تعلّمنا الشك ناقشنا هذا للثبات المستمر للتقديم ، وأعدنا النظر في صحته ، بل في اعتباره الأصل الذي يقاس عليه . أن العقل يسمى إلى اكتمال المصروفة . وأن الغناء المرفوع لا يمكن أن يتحقق بالنقل أو التقليد ، لأن الأول الغناء لوجود الناقل ، والثاني الغناء لعقله ، فكلاهما اتباع من غير نظر أو تأمل .

واسم من ذلك أن تأكيد العقل يقود إلى الاختيار ، وبالتالي القول أو الرضى . وأن يصحح القديم ، في هذه الحالة ، جوهرًا فنيًا ، اكتمل ، دفعة واحدة أو دفعات ، في الماضي ، فلم يكن سوى تكراره ، وإنما يصحح القديم بعض خبرة النوع الانساني التي تقبل احتمالات الزيادة والتطور ، أو التفسير والتحول . كما تصحح هذه الخبرة ، لو استخدما عبارات فيلسوف مثل الكندي ، حلقة من حلقات تنعيم النوع الانساني وحري بنا ، إذا كنا حراساً على تنعيم نوعنا ، إذ الحق في ذلك ، فيما يقول الكندي ، أن نبداً مما قاله القدماء ، لا على سبيل تكراره ، باعتباره الأكمل والأقنى . بل على سبيل « تنعيم » ما لم يقولوا فيه قولاً تاماً ، على مجرى عادة اللسان و« حنة الزمان » ( ٥٦ ) ومن المؤكد أننا لن نتمم ما قاله القدماء لو بدأنا منهم ، باعتبارهم البداية المطلقة ، فمثل هذا الفهم لهم الغناء الحاضر ، وإنما يكتمل « تنعيم » النوع الانساني . لو بدأنا من الحاضر نفسه ، ونظرنا إلى ما قاله القدماء من منظور « حنة الزمان » الذي نعيشه ، وعندئذ لن يصبح الحاضر مجرد أسقاط أو تكرار آلي للماضي ، بل يصبح الحاضر قوة موجهة في إعادة النظر إلى الماضي .

وبقدر ما تشير عبارات الكندي ، في هذا السياق ، إلى وعيه بدور العقل المحدث في عصره ، فإنها تفتح السبيل مع بقية تعاليم الاعتزال ، أمام هذا العقل ليعيد النظر في كل شيء ، مثلما تفتح السبيل أمامه للاضافة الكيفية ، التي تنطلق من سنة الزمان . يضاف إلى ذلك أنها توسع رقعة الترات أمام هذا العقل ، ولا تقصر الماضي على العرب فحسب ، بل تمتد به ليشمل أمما مباينة للعرب وأجناساً قاصية عنهم .

وبمثل هذا النحو من التفكير لن يكون الحسن مقصوراً على القديم والقديم مقصوراً على الحديث ، أو يكون الحسن من الحديث تكراراً للقديم . بل يصبح الحديث من قبيل ما هو متم للنوع الانساني ، ويصبح الاقح مضرباً إلى التقدم ، بل يصحح ابتداعه شرطاً لامتثاله إلى الورع الانساني ، فلا يوافق في ابتداعه ، في النهاية ، « سنة الزمان » فيما يقول الكندي ، أو « حنة الزمان » فيما يقول أبو نواس .

وبمثل هذا النحو من التفكير ، أيضاً ، لن يكون علم « العرب » - وحده - هو « العلم الظاهر للميمان ، الصادق عند الاحتجاج ، على نحو يفردو منه الشعر العربي القديم منظوماً على « الحك المضاخرة لحكم الفلاسفة » ، فيما يقول ابن قتيبة ( ٥٧ ) ، ( ٢٧٦ هـ ) الذي يرفع شعار « التقليد - أرتج لك » ، بل يصبح العلم مرتبطاً بالحق أو الحقيقة - وإن لم يتعل على الجنس ، أو التمسك للعرق ، وينبغي - فيما يقول

عندما تستخلص من الحدث ، في الحاضر ، خصائصه الأساسية التي تميزه عن الأصحيل من القديم من ناحية ، وتصله به في نفس الوقت ، مما يؤدي إلى أن يرتبط نفي القيمة ، أو أليائها ، بأصول تحدد الحسن والقيبح من الشعر . بفرض النظر عن الزمان والمكان .

ولقد دعم الفكر الاعتزالي الأساس النظري للنقد العقل . وذلك بتأكيد مبدأ « الحسن والقيح العقليين » . أن هذا المبدأ ينفي ، على المستوى النقدي ، الإعلاء من القديم مجرد القدم . والتوهين من المحدث مجرد الحداثة . ويرد عنصر القيمة في الشعر إلى أصول عقلية ثابتة ، ملازمة لصفات الحسن والقيح . بفرض النظر عن الزمان والمكان ، أو التصورات العقلية . وكما يدعم هذا المبدأ الأساس الموضوعي للنقد ، فيتجاوز به إطار الانطباعات والأهواء إلى إطار التصورات والمفاهيم ، فانه يؤسس مبررا عقلانيا للحداثة ، يجعلها متأينة على الهجوم ، وقادرة على الوجود .

ومن هذه الزاوية كان الجاحظ المعتزلي أول من نصير الشعر المحدث عن أساس عقل راسخ . لقد رد الجودة إلى خصائص عقلية يمكن تلخيصها في مبادئ « الصياغة » و « التصوير » . والصياغة مبدأ يلعب الانظام اللغوي العردي لأبيات الشعر (٦٢) ، منفردة ، كان البيت بأسره كلمة واحدة ، وكان الكلمة بأسرها حرف واحد . ومتصلة يجمع بينها قرآن ، يصل بين الأبيات جميعا . ويؤدي هذا المبدأ إلى التسليم باستحالة ترجمة الشعر من لغة إلى أخرى ، والتسليم بأن لكل شاعر ألفاظا بأليائها يالجب بها ، ويديرها في كلامه ، وأن كان واسع العلم ، غزير المعاني ، كثير اللفظ ، أم التصوير فهو مبدأ يلعب الخاصية النوعية للشعر ، من زاوية التقديم الحسي للمعنى ، مما يؤكد تجاوز الشعر لجود نظم الحكم الأخلاقية ، أو الفكري الديني المتعارف عليه ، وبالتالي اختلاف الشعر عن النقل الحرفي للسميات ، بل التقاطح للمعنى منها ، وتأنيه إزاء الصفة التي تشبع فينتج عنهما طرفان ، يعطون على الفهم الحرفي للصدق والكتب (٦٤) . وبهذين المبدأين تتجلى العلاقة بين الشعر والفنون ، وتتكشف الخصائص الجذرية التي تصل ما بين الشعر والموسيقى والغناء من ناحية وما بين الشعر والتصوير من ناحية ثانية ، من زاوية التشكيل الذي يؤسس مقياسا للقيمة في الجميع . باختصار تتحدد قيمة الحسن ، في مقابل القبيح تحديدا . يتجاوز الزمان ويسوى بين القديم والحديث ، من حيث هما شعر .

ولذلك يسخر الجاحظ من اللغويين مؤكدا أن من يرفع شعر المحدثين لا يدون أي يكون ، وراوية غير صحيح بجموعه ما يروى . ولو كان له بصير لرفع موضع الجيد من كان وفي أي زمن كان . (٦٥) وروايات بين قصيدة للرباسي والمهاجر فيضن الأول ( المحدث ) على الثاني ( القديم ) (٦٦) . يذهب إلى تأكيد قيمة الدوا على أساس جودة السبك والحدق بالصنعة . وأن تأملت شعره فضلتها إلا أن تعترض عليك فيه العصبية ، أو ترى أن أهل البدو أبدأ . شعر ، وأن المولدين لا يقاربونهم في شيء ، فإن اعترض هذا الباب عليك فأنك لا تبصر الحق من الباطل . (٦٧)

وبمثل هذا الفهم لمبدأ الحسن والقيح ، يمكن الدفاع عن مخالفة شاعر كأي تمام لقديمه ، في أساس أن الفهم في الشعر هو انجدة لا المنابة . والجودة يمكن أن تقترب بالتصورات

أن فصله ، رغم ضياعه ، عما يقوله النظام من أن « الشاك أقرب إليك من الجاحد ولم يكن يقين قط حتى صار فيه شك ، ولم ينتقل أحد من اعتقاد إلى اعتقاد غيره حتى يكون بينهما حال شك » (٦٨) صحيح أن أصلا بين عطاء ، صديق بشعار القديم ، ومدرسه ، تنكر لصداقته مع الشاعر ، يوم أن ترد بشارة على السمات التي تجمع بينهما ، فهاجم الصديق المتكلم صديقه الشاعر ، بل مدد حائه ، حتى أخرجه من البصرة . وصحيح ، أيضا ، أن النظام هاجم التواهي لجونه ، واختلف معه في مفهوم « العفسو » . ولكن هل كان يستطيع بشارة والتواهي خوض المحالات الخطرة دينيا واجتماعيا ، ولولا مشاركتهم في بنية فكرية أشمل أسسها المعتزلة والفلاسفة في مواجهة بنية النقل ؟

ولقد ايدع أبو تمام أهم شعره في مناخ اعتزالي واضح ساد منذ تولى المأمون وامتد حتى نهايه عهد الواثق . وبين هذين المهدين ، وفي رجسالة ابنين تأتسرا بالاعتزال كتب أبو تمام أهم قصائده ، وتعرف ، فضلا عن فكر المعتزلة ، إلى فكر أول فيلسوف عربي ، وأول شارح لكتاب الشعر الأرسطي وأغنى الكندي الذي عاصر أبا تمام في النشاط ، بل نقده . من مجلس المتعصم ، ولذلك حصر الأمدى انصار أبي تمام في « من يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام » وقرن هذا الحصر بتميز شعر أبي تمام ، لأن « شعره لا يشبه شعر الأوائل ، ولا على طريقته » (٦٩)

## - ٧ -

إن هذا التجاوب والتداخل بين المستوى الفكري والابداعي من الحداثة أدى إلى تأسيس ما يمكن أن نسميه «النقد المحدث» في مقابل « النقد القديم » . وإذا كان اللغويون والتقليون من أهل السنة يملكون النقد القديم من المعتزلة والفلاسفة هم الذين صاغوا أصول النقد الحديث .

ويرتد الفارق الأساسي بين التقديين إلى جذر الحركة في العملية النقدية نفسها . أن النقد الأول ( القديم ) نقد نقل ، يبدأ وينتهي بالقياس على الماضي ، أو - بمبرارة أدق - إسقاط الماضي على الحاضر ، في نحو يخلق القيمة على التشابه مع الماضي ، ويسلبها من المخالف له ، مما يؤدي إلى إلغاء أي وجود فعلي للحاضر ، والمجز عن ادراك أي أصيل فيه ، أما النقد الثاني ( المحدث ) فنقد عقل ، يبدأ من الحاضر نفسه ، ليحاول اكتشاف انتاجه وتقبله وتبريره . لينتهي إلى ادراك قيمته ، مما يمكنه من تقبل الأصيل من الحاضر ، باعتباره محاولة تجميع لا بد منها ، والهافة تستحق الوصف بالقيمة ، لذاتها وفي ذاتها .

وإذا كان الناقد النقل يعتمد على ما ينتقل من أحكام ، أو يخلطه من انطباعات ، فإن الناقد العقلي يعتمد على ما ينقل من خواص ، وما يستنبط من معايير . انه نافذ يبحث عن جوهر الشعر ، في ذاته ، بفرض النظر عن التصيب القليل لزمن القائل أو شخصه . والبحث عن جوهر الشعر يقود ، ضمنا ، إلى صياغة ميار للقيمة ، أعني ميارا يجرده العقل من القوائد القديمة والحديثة على السواء ، ليعود العقل فيجعل منه أساسا للتحليل والحكم . صحيح أن حركة العقل ، في هذه العملية ، تظل موجبة بقوة الحاضر وسطوة جدة الزمان ، إلا أنها ، بسبب تفردها ، تنتهي إلى قواعد ذات صبغة موضوعية ،

عبد العدرس . . كان مفرقا في اشعار كثيرة لصارت تلك الأشعار أرفع مما هي عليه بطيقات . . وكان الجاحظ يعني بذلك أن صالحا أثقل قصائده بالأمثال ، وأن الأمثال تلخص الفكر ، فتعرض هيكله المجرد فحسب ، أما الشعر فهو تصوير يتحول فيه الفكر الجرد الى معطيات حسية ذات محتوى انفعالي ، ولذلك تفلقت القصيدة فيحتها « إذا كانت كلها أمثالا » .

وما يقال عن الفكر لابد وأن يقال عن علاقة الشعر بمصطلح الفلسفة ، خصوصا بعد أن أصبحت لغة الفلسفة بعض تسميع المعجم الشعري عند الشاعر المحدث . أن الأمر هنا ، يرتد إلى أدراك جديد لابد أن يؤديه لفظ جديد . ولغة الفلسفة يمكن أن تدخل في الشعر ، إذا اندمجت في سياقه وإذا كانت الأسماء المتداولة « عجزت عن اتساع المعاني » . لذلك وسمت محاولة إبي نواس بالظرف . عندما استخدم الفاظ المتكلمين في شعره ، بل امتدت اللفة فشملت بقية المحدثين ، في كل ما قالوه على جبة النظر والتلحج « (٧٤) » قد يكر مفهوم النظر والتلحج على بعض الجوانب الشربة للفضية ، لكن معالجة القضية ، في ذاتها . تكشف عن أدراك نقدي محدث ، يحاول أن يستوعب قضايا الحداثة ويربها .

على أن القيمة المعرفية للشعر ، والصلة المتصاعدة بينه وبين الفكر ، أو الفلسفة ، لابد أن تطرح قضية « الفوضى » في الشعر . أن معاناة الشاعر المحدث لكثير من الانكسار والتصورات ، كان يعني طرحا لمان ، وصفت بأنها فلسفية مرة ، وأنها تستخرج بالقوس والفكرة مرة أخرى . وإيا كانت التسمية فانها تشير إلى محاولة شاعر يكتشف عوالم جديدة بعيد النظر . في كل شيء ، باحسا عن المعنى والدلالة ، وعندما يصبح الجاحظ مقيدا ، ويفشل في الإدراك السطحي في اكتشاف المعنى ، أو اقتناصه في لغة المسمى ، يصبح الفوضى شرطا من شروط الحداثة .

ولكن غموض الشعر يمكن أن يكون موضع ربه ، تدفع المتحمس إلى التردد ، خاصة إذا تأثر بما قيل عن الموضوع وجمال « المعنى المكشوف » . على أن هذه الريبة تنتفي إذا استند الإعجاب بشاعر غامض ، مثل أبي تمام ، إلى بعض ما نقله للفلسفة عن التراث النقدي السابق على العرب ، وبخاصة بعض ما ترجم من كتاب الخطابة لأرسطو ، وقد ترجم في فترة باكورة ، يمكن أن ترجع إلى أواخر القرن الثامن للهجرة . في هذا الكتاب نجد الترجمة يقول بوضوح (٧٥) ينشئ أن نهى للغة مظهرا غريبا ، فإن المعجيات إنما تكن من البهيمدات ، وما يحدث الجيب يحدث اللغة . . كما يقول (٧٦) « لا ينجم أيضا الذين يقولون التفكرات السخيفة » . وقد أعنى بالسخيفة تلك التي هي مكتشفة بينه لكل أحد ، لا يحتاج إلى أن يفصح عنها . وأهم من ذلك كله الحديث عن اللغة وكيفية الوصول إليها ، حيث يقول المترجم (٧٧) : « ونبل هذه الغاية إذا كان الفكر خارجا عن المؤلف ، غير متفق مع الآراء الجارية » . أن مثل هذه الأقاويل تدعم مبدأ تقديرا جديدا ، تستند إليه الحداثة في تبريرها لغموض شعرها .

وعلى أساس من هذا المبدأ يصبح الخروج على المؤلف مبررا تقديرا ، لأنه قد ارتبط بطلب الجودة وتحقيق اللغة العقلية ، كما تصبح الغرابة أو الغموض خاصة لكل شعر محدث ، تنافس ، بلادها ، التفكرات السخيفة ، خاصة عندما تتحرر « السخافة » بالفكر « المكشوف » الواضح للجمع

الجديدة . أو بما أسماه الأمدى « دقيق المعاني وفلسفي الكلام » . وما دام العقل يأتي في المرتبة الأولى سابقا على النقل ، فلا إحتياج في الشعر ، والسني وراء تصورات جديدة مخالفة للقديم ، أجدى على الشاعر من متابعة بلاغة الأطلال . ويقترب الحساس للإبتكار والابتداع ، في هذا السياق بحساس البحث عن آفاق فكرية مفارقة ، وجدها أنصار أبي تمام في شعرهم ، فيقولون « فمذهب قلة مذهب جديده الحوا في حداته ، ووصفوا الشاعر نفسه بأنه « رب المعاني المتكرة » حتى أنه لا يوجد أحد من الشعراء يعمل المعاني ويخترعها ، ويتكى على نفسه فيها ، أكثر من أبي تمام » (٦٨) . وما يقوى هذا الحساس أن أبا تمام نفسه كان لا يركز إلى الإدراك المألوف بل يجيد تشكيل الأشياء في استعارات توقع العقل النقل في شرك عدم الفهم ، لكنها كانت تغالب الطليعة الحديثة من أبناء عصره بأفاق باهرة . ولقد أشار أبو تمام ، نفسه إلى هذه الأفاق عندما قال : (٦٩)

ساجد حتى أبلغ الشعر شأوه

وأن كان لي طوعا ولست يجاهد

ونربط هذه الأفاق في شعر أبي تمام ، وبقيّة اقترانه ، في زاوية من زواياها ، بالناف الهوة الشكلية بين الشعر والفكر والانتقال بالقصيدة من منطقة الدعاية والتسليّة إلى منطقة التأمل ، مما يؤدي ، على المستوى النقدي ، إلى طرح الطليعة المعرفية للشعر ، وإعادة تحديده من زاويتها .

ومن المؤكد أن الشعر لم يعد ، عند أنصار الحداثة ، مجرد وثيقة لغوية تستمد منها معارف تتصل بالماضي ، أو قواعد اللّغة . لقد أصبح له دوره المعرفي في توجيه الحاضر والكشف عن جوانبه . ولقد طرح المترجم هذا الدور للشعر عندما أكدوا ، على لسان الجاحظ ، أن الشعر ليس من الأرفاق والعلوم التطبيقية ، وأن نفسه مقصور على أهله . وللكشعارات لا يمكن أن تفهم فيها موجبا إلا إذا قرئت في سياق تقسيم طبقات الدم عند متزلي آخر هو أبو العباس النّاشي ( - ٢٩٣ هـ ) أن الشعر ، عند أبي العباس ، يشارك الموسيقى في قبضته المعرفية ، ولذلك فهو بعض علوم الفلسفة ، ولكن الشعر يعلم بمحتواه المعرفي على بقية علوم الفلسفة ، وإذا كانت العلوم ، عند الفلاصية ، أعظم أركان العمل الذي هو أحد قسسي الفلسفة ، وجدنا الشعر أقدم من لحنه لا معالجة ، فكان أعظم من الذي هو أعظم أركان الفلسفة (٧٠)

إن تأكيد القيمة المعرفية للشعر ، على هذا النحو ، يقود إلى تأكيد أن الشاعر العالم أفضل من الشاعر غير العالم (٧١) وصفه العالم ، هنا ، تشير إلى الفكر باعتباره خاصية متميزة لشاعر يتأمل الأشياء ، ويفيد في تأملها من الفلسفة ، مما يمنحه فطنة أكبر على اكتشاف معطيات عالمه ، وإدراك علاقاتها المتشابكة . ولعل هذا ما كان يعنيه النّواسي عندما قال ساحوا به كعادته - « ألت من الفلاسفة كبار » ٧٢

ولكن خوض الشاعر في مجال الفكر لابد أن يثير قضية الفكر الشعري والفرق بينه وبين الفكر الفلسفي ، كما يطرح السؤال المهم عن الفرق بين الشاعر والفيلسوف . لقد أثارت شعر صالحين ، مبدلتهم هذه القضية ، لأول مرة مرقى الآثار النقدي ، فانتهى الجاحظ إلى التمييز بين نظم الفكر ومعانيه وروى عن أساتذته قولهم : « لو أن شعر صالحين

المحدثين ، منذ عهد بشار ، أئمة كالمتمم في الشجر القديم ،  
يفسرون لهم غامض الشعر المحدث ، ويمهدون لهم الطريق إلى  
فهم جوانبه ، فقصروا في الفهم وقصروا في الجهد ، فعادوا  
الشعر المحدث ، لأنهم لم يحيطوا به علما . والإنسان ، فيما  
يقول الصولي ، عدو ما جهل ، « ولو سكت من لا يدري  
لاستراح الناس » .

وبذلك كله يمكن أن يقال ( ٧٨ ) : « أفر الشعر غامض فلم  
يسطك غرضه إلا بعد مطاطة منه » .

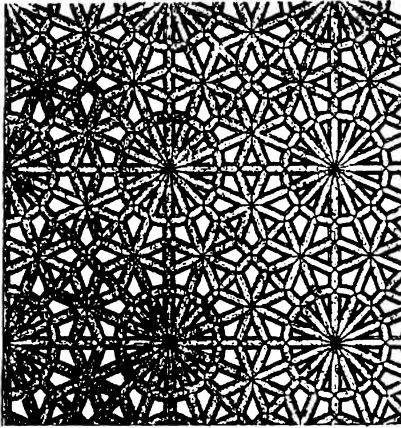
إن التمسك بهذا الفهم الجديد الذي يقرن الجودة  
بالغموض هو الذي دفع المحدثين من التفاد إلى السخرية من  
التقليد ، وبالتالي القول بأن اللغويين لم يجدوا في شعر

## هوامش

- (١) طبقات ابن المعتز ( ط . - المصنف ) ص ٢٤
- والموثق ( ت - البجاري ) ص ٣٩٢
- (٢) الكامل للمبرد ( ت - أبو الفضل إبراهيم ) ٢/٢
- وأخبار أبي تمام ( ط . - لجنة التأليف ) ص ١٧ وطبقات  
ابن المعتز ص ٨٧
- (٣) للفرج ٤٤٠ - ٤٦٥
- (٤) لسان العرب . مادة « حجت » وكشاف القنون  
( ط . - خياط ) ٧٩/٢ - ٢٧٨
- (٥) أمال المرتضى ( ط . - الحلبي ) ١٤٥/١ وقلائد  
طبقات ابن المعتز ٩١ - ٩٢
- (٦) كلياته ودمعة ( ط . - بيروت ١٩٧٢ ) ص ١٨
- (٧) قارئ بين ما جاء عنه الجاحظ ، على سبيل المثال ،  
في البيان والتبيين ( ت - هارون ) ١ - ٦ - ٦٤  
١٩٤ - ١٩٧ . ٢٧٠ - ٢٧٢ وما جاء في كلياته ودمعة/  
٢٨ - ٢٩ - ٥٤ - ٥٥
- (٨) البيان والتبيين ٢٢/٤
- (٩) ديوان أبي نواس ( ت - أحمد الزكالي )  
ص ٦٢٠
- (١٠) المرجع السابق/٦٠٤
- (١١) المرجع السابق/٦٣٩
- (١٢) المرجع السابق/٦٠٠
- (١٣) المرجع السابق/٢٢٠
- (١٤) المرجع السابق/٥١٩ حيث يقول :  
هذا زمان القروء فاطمخ  
وكن لهم سماما مطمخا
- (١٥) المرجع السابق/٣٦١
- (١٦) ديوان أبي تمام ( ط . - المصنف ) ١٥٤/٢
- (١٧) المرجع السابق/٣٦١
- (١٨) ديوان بشار ( ط . - لجنة التأليف ) ١٣٧/٤
- (١٩) ديوان أبي نواس/٤٧٣
- (٢٠) ديوان أبي تمام ٢٧٣/٢
- (٢١) ديوان أبي تمام ٩٠/١
- (٢٢) ديوان أبي تمام ٢٨٢/١
- (٢٣) ديوان أبي نواس/٥٧
- (٢٤) ديوان أبي تمام ٣٦٣/١
- (٢٥) ديوان أبي تمام ٢٥٩/١
- (٢٦) ديوان أبي تمام ١٦٠/٢
- (٢٧) يقول أبو تمام : ( د ٥٥٢/٤ ) « غارن بنفسه  
٢٠٩/٢ ، ٥٢٢/٤ ، ٥٧٠ »
- إذا لصحت لنشأ خلت أنى له  
أدركته أدركتني حربة الأدب
- بغربة كالغراب الجود أن يركت  
ماوية ودكت بالخلف والكسب
- (٢٨) يقول أبو تمام :
- مريسة نأس الأواب وحشها  
فما تمل على قلب لم تحل ٢٠/٣
- غرائب لاقت في فئسلك السها  
من ليلته فهي الآن غير غرائب ١١٤/١
- السبية وحشية كثر بها  
حركات أعل الأرض فهي سكوت ٢٢٦/٣
- خذها مغربة لي الأرض ألسنة  
بكل قسم غريب حتى تقرب ٢٥٨/١
- يفسدون مغربات في البلاد فما  
يزنن بألسن في الأقال مطربا ٢٢٨/١
- (٢٩) ديوان أبي تمام ٢٨٨/١
- (٣٠) ديوان أبي تمام ٢١٤/١ - ٩٠/١
- (٣١) زمر الأدب ( ط - زكي مبارك ) ١٥١/١
- (٣٢) ديوان أبي تمام ٢٤٩/٢
- (٣٣) ديوان أبي تمام ٢٢١/٣
- (٣٤) ديوان أبي تمام ٢٥٦/٢
- (٣٥) ديوان أبي تمام ١٧٩/٣
- (٣٦) ديوان أبي تمام ٥٨٢/٤ - ٥٨٤
- (٣٧) ديوان أبي تمام ٩٦/١
- (٣٨) ديوان أبي تمام ٢٢٩/٣
- (٣٩) ديوان أبي تمام ٢٥٦/٢
- (٤٠) ديوان أبي تمام ٣٥٠/٢
- (٤١) ديوان أبي تمام ٢٤٩/٢ - ٤٤٠/٤
- (٤٢) ديوان أبي نواس/٣٦٤
- (٤٣) ديوان بشار ٧١/٤
- (٤٤) الأغانى ( ط . - دار الكتب ) ٢٤١/٢ - ٢٤٢

- أبي نواس الكلام وانتقل الى الشعر \* وقارن بديوانه  
أبي نواس/ ٥٣٠ ، ٦٣٥
- (٦١) الحيوان ١١/٦
- (٦٢) الموازنة لأقمدى ( ت . السيد صفر ) ٤/١ - ٥
- (٦٣) راجع الحيوان ٧٥/١ ، ٣٣٦/٣
- (٦٤) الحيوان ١٣٠/٣ ، ١٧٤/٥ ، ١٧٥ ، والبيان ٢٤/٤
- (٦٥) المرجع السابق ١٣٠/٣
- (٦٦) المرجع السابق ١٢٩/٣
- (٦٧) المرجع السابق ٢٧/٢
- (٦٨) أخبار أبي تمام/ ٥٣
- (٦٩) ديوان أبي تمام ٧٧/٢
- (٧٠) المصنف لابن رشتيق ( ط محيى الدين عبد الحميد ) ٢٦ - ٢٥/١
- (٧١) الموازنة ٢٥/١
- (٧٢) ديوان أبي نواس/ ٢٦٥
- (٧٣) البيان والتبيين ٢٠٦/١
- (٧٤) المرجع السابق ١٤١/١
- (٧٥) الترجمة العربية القديمة للخطابة ( ت . عبد الرحمن بدوى ) ٧٦/١
- (٧٦) المرجع السابق/ ٢١٣
- (٧٧) المرجع السابق/ ٢٢٠
- (٧٨) اللؤلؤ السائر لابن الأثير ( ت . الحوفي ) ٦/٤ - ٧
- (٤٥) رسائل الجاحظ ( ت . حارون ) ١٦٠/٢
- (٤٦) الحيوان ( ت . حارون ) ١٣٢/٣
- (٤٧) مؤلفات الكندي المرسية ( ت . زكريا يوسف ) ١٠٥ - ١٠٤
- (٤٨) ديوان أبي تمام ٥٩٣/٤
- (٤٩) تأويل مختلف الحديث لابن قتيبة ( مطبعة كردستان ) ص ٧٠ ، ٧٨
- (٥٠) راجع الألفاني ٢٣٢/٥ وما يندمسا ، ١٥٥/٣ ، والموضح/ ٤٠٨ - ٤٠٩ ، ٥٠٢
- (٥١) كمال أدب الفناء ( ت . غطاس خشيبة ) ص ٣٠
- (٥٢) الموضح/ ٢٨٤ ، وأخبار أبي تمام/ ٢٤٤
- (٥٣) كمال أدب الفناء/ ٣٠
- (٥٤) الألفاني ( ط . الصافي ) ١٣/١٦ والمرسالة الموضحة ( ت . محمد نجم ) ١٤٣
- (٥٥) الموضح/ ٢٨٤ وأخبار أبي تمام/ ١٧٦
- (٥٦) رسائل الكندي الفلسفية ( ت . أبو رينذ ) ١٠٣/١
- (٥٧) مقدمة الأنواء لابن قتيبة ، والقصر والشعراء ، ( ت . شاكى ) ١٠٣/١
- (٥٨) رسائل الكندي ١٠٣/١
- (٥٩) قارن بالألفاني ١٤٦/٣
- (٦٠) في طبقات ابن المعتز ( ص : ٢٧٢ ) = كان مطبوع النظام فى أول أمره الشعر وانتقل الى الكلام ومطبع





نظرة نقدية

# التراث الخفي العرب



## الدكتور تمام حسان

أولاً : النحو :

كانت المواجه التي دفعت الى الدراسات اللغوية في التراث العربي متعددة ومتنوعة . فلقد كان منها ما هو ديني وما هو قومي وما هو سياسي واجتماعي . ونستطيع ان نسوق طائفة من هذه المواجه التي سيكون الالهام بها هو لنا على فهم بعض الأمور التي سنوردها فيما بعد .

١ - كان المسلمون وما يزالون حراساً على ضبط النص القرآني والحفاظ عليه ان يتطرق اليه تحريف في بنية الكلمات أو لحن في إعرابها أو لبس من أي نوع في معاني الجمل . فلما اتسعت الفتوح الإسلامية وشاعت مخالطة العرب لابناء الامم المغلوبة حدث ما كان لابد أن يحدث من ضعف الملكات اللغوية عند العرب وشاع الخطأ في تلاوة القرآن ففسزع أولو الأمر من المسلمين الى ضبط النص القرآني بالشكل . ولقد قام أبو الاسود الدؤلي بهذا الضبط بالهكل وقصة ذلك معروفة ومشهورة . وهنا نستطيع ان ازعج ان صنه ابي الاسود بنشأة النحو

تكاد تملو قيامه بهذا الضبط وأن القيمة الحقيقية لهذا العمل تتمثل في اختراع أسماء للحركات والمكونات لأن هذه الأسماء سرت لحفاء ابي الاسود ادراك الاطراد في ظاهرة الاعراب واقامة دراسة نظرية لها . ومن هنا جاء النحو مبنيًا على الإعراب والعامل .

٢ - فتح الله على العرب أراضى لم يطأوها من قبل وكان لشعوب البلاد المفتوحة ثقافات لم يكن للعرب مثلها . وقد دخل العرب الى هذه البلاد وفي أيديهم كتاب الله يريدون أن يبلغوه للأمم بالحكمة والموظلة الحسنة وليس بجبرود التهر وخد السيف . وكان على العربي اما أن يستكين ويجلس من ابناء الامم المغلوبة مجلس التلمية فيتلقى منهم ثقافات تتعارض مع دعوته التي يدعو لها واما ان ينشئ لنفسه ثقافة يعتز بها كما يعتز هؤلاء بثقافتهم ويكون بها استاذًا لهؤلاء المغلوبين الذين كان لابد لهم من تعلم ما في أيدي الغالبين ليستطيعوا ان يكيفوا مستقبلهم بكيفية هذا الكيان الجديد الذي جمح

## ● التراث اللغوي العربي

العالم والمفلوب في زمالة واحدة - كيسان  
العولة الإسلامية . وهكذا نشأت الدراسات  
للملغوية لتكون بذرة الثقافة الجديدة .

٣ - اذا كان أبو الأسود قد بدأ بضبط  
المصحف فان خلفاءه هم الذين أنشأوا النحو :  
وقد كانت الفترة التي تلت موت أبي الأسود  
فترة بناء القواعد المفردة في بنية نحوية كلية  
حتى اكتمل البناء بميد الله بن أبي اسحق  
المصري الذي كان أول من بعج النحو ومد  
القياس وشرح الملل ، (١) . وبهذه الاولية  
يعتبر ابن أبي اسحق هو المؤسس الحقيقي للنحو  
العربي وهو الذي فصل ما بين النحو ( او العربية  
كما كانوا يسمونه أحياناً ) وبين اللغة أو المتن  
( أو لغة اللغة كما نعرفه الآن ) . فلقد سأل  
يونس عن كلمة « السويق » والمقصود بها دقيق  
الحنطة ( هل ينطقها أحد من العرب بالفساد ؟  
فاجابه المصري : نعم . عمرو بن تميم تقولها .  
ثم قال له : وماذا تريد الى هذا ؟ عليك باب  
من النحو يطرد وينقاس . أي دع لغة اللغة  
وعليك بالنحو . ولم يكد البناء النحوي يكتمل  
في يدى ابن أبي اسحق حتى انفتحت خواصه  
الاصاسية ومنها :

١ - انه قياس مطرد .

ب - أنه يفسر النصوص المسبوقة من العرب  
من جهة الصواب والخطأ .

ج - وأهم من ذلك أنه يمين على انشاء جمل  
جديدة تتصف بالصواب وان لم يرد مثلها في  
التراث لانها مطابقة في صيغها التركيبية  
للأقسية النحوية .

وكان هذا الضمير الثالث هو الصيغة التي  
جمعت الموال حول راية النحو فكانوا تلاسيده  
في البداية ثم شيوخه وعلماءه فيما بعد حتى  
لا تكاد نمد العرب الانتحاح بين النحاة الا أفراداً .  
لقد كان الموال في ظل الدولة الاموية يعيشون  
على هامش المجتمع سواء من الناحية السياسية  
او الناحية الاجتماعية . فلم يحصل الى أماكن  
مرموقة في المجتمع منهم الا من نشأ في وسط  
العرب واكتسب سليقة اللغة كحماد الراوية

وخلف وانحنى انبصرى وابن سيرين وبشار  
ابن برد وغيرهم . فلما عرف الموال أن النحو  
طريق الى تعلم اللغة العربية ومن ثم طريق الى  
منهم مستوى الزمالة والمشاركة في قضايا  
المجتمع الاموي سارعوا الى تعلمه فكان على النحو  
ان يتقلب بعد نشأته مباشرة من الطابع العلمى  
الاستقراي الذي يقوم على طلب القاعدة من  
خلال المسوع عن العرب الى الطابع التعليمى  
الاستنباطي الذي يحكم على صواب الامثلة من  
خلال القاعدة . كل ذلك كان بسبب الدوالج  
الاجتماعية والسياسية التي تشتمل في رغبة  
الموال في ترويض مكانة ما في المجتمع الجديد .  
وحين عرف الناس كتاب سيويوه ودوا أن لو  
اتخذوه متناً لتعليم اللغة ولكن ضخامة الكتاب  
وتشعب مباحثه وكثرة ما فيه من المسائل الزائدة  
على الأصول زهدت الناس فيه فشرع العلماء  
يصنعون المختصرات في النحو ولعل الكسائي  
كان من أوائلهم (٢) .

لقد وصف النحو منذ وقت مبكر بأنه  
« صناعة » ، ووفق الدارسون من بعد بين الصناعة  
والمعرفة . والمقصود بالصناعة « العلم الحاصل  
بالتنمرن أى انه قواعد مقررة وأدلة » وجد العالم  
بها أم لا (٣) . وإذا قال القدماء : « صناعة  
الشعر » فالتا ينبغي بهذا الفهم أن نفى عن معنى  
هذه العبارة أمرين :

١ - صناعة الشعر بمعنى تزيينه ونسبت الى غير  
قائله .

ب - الاشتغال بتفسير الشعر او بتأليفه .

وان نفهم صناعة الشعر بأنها عمود الشعر  
وقواعد عروضه التي يراعيها الشاعر في الصياغة  
والناقد في التقييم . وعلينا بعد ذلك أن نطرح  
كيف كان النحو صناعة . اذا كان  
الايستيمولوجيون اصحاب نظرية المعرفة يفرقون  
بين العلم المبسوط والدقيق وبين العلم غير المبسوط  
فان من الخير أن نسوي في الفهم بين ما كان العرب  
يقصدونه بـ « الصناعة » وبين العلم المبسوط .  
ان خصائص العلم المبسوط هي الموضوعية التي  
تشتمل في الاستقراء الناقص وامكان اختيار صدق  
النتائج ثم الشمول الذي يتشمل في ارتقضاء  
مبدأ الحتمية ( ويسميه ترائنا العربي القياس )  
وفى تجريد الكليات أو التوابت ، ثم التماسك  
للذي يتمثل في عدم التناقض وفي التصنيف  
المتكامل ثم الاقتصاد الذي يتمثل في الاستغناء  
بالاصناف عن المفردات وفي استعمال القواعد .  
وكل هذه الخصائص مما يتميز به النحو . فلقد  
قام النحو في نشأته على الاستقراء الناقص اذا



يستطيع فيه اجتهدا ولا اليه اضافة الا خلافا على اعراب لفظ او رتبته او مطابقته .. الخ .

أما فيما يتصل بالاستصحاب فقد كان على النحاة أن يحددوا صورا أصلية لعناصر التحليل النحوي (بدا بالحروف وانتهاء بالجملة والقواعد) قبل أن يتكلموا فيما إذا كانت هذه الصور « تستصحب » في الاستعمال أو يعزل بها عن الأصل . ومعنى الاستصحاب البقاء على الصورة الأصلية ( سواء صورة الحرف أو الكلمة أو الجملة أو القاعدة ) التي جردها النحاة من قبل وكل صورة مجردة الحرف أو الكلمة أو الجملة تسمى « أصل الوضع » كما تسمى الصورة الأصلية للقاعدة « أصل القاعدة » ومعنى أن الاستصحاب معدوم في أدلة النحو أن « ما جاء عن أصله لا ينال عن علته » . استصحاب الحال من الأدلة المتبعة (٥) ثم أن « من تمسك بالأصل خرج عن عبدة المطالبة بالدليل (٦) » ولو كان هذا الدليل شاهدا من المسوع على صحة الحكم النحوي ، أي واحدا من الشواهد النحوية المرولة . ولعل هذا هو السبب الذي جعل النحاة يمسكون عن الاستشهاد بكلام العرب على القواعد الأصلية فلم نرهم يستشهدون مثلا على اسمية الفاعل ولا رفعه ولا على تقدم الفصل عليه كما لم يستشهدوا على اسمية المبتدأ ولا تعريفه ولا على عراة عن العوامل اللغوية الخ وإنما جاءت شواهدهم دائما عند الحاجة إليها في أحوال مثل ٥

أ - عند تفصيل القول في شرح الشواهد بحسب الشروط والقرائن اللغوية كالتربة والمطابقة والنظام .. الخ .

ب - عند سوق القواعد الفرعية كجواز الابتداء بالثكرة وجواز الإخبار بالزمان عن البنية في حالات خاصة .

ج - عند إيراد الشاذ أو القليل أو النادر ونحو ذلك .

ذلك بأن الكلام في مثل هذه الأمور إما زيادة على استصحاب الأصل وإما خروج عن الأصل .

وأما القياس فهو بحكم التعريف « حمل غير المنقول على المنقول إذا كان في مناه » (٧) . ولقد عرفنا أن المنقول هو المسوع من كلام العرب النصيح بطريق الرواية أو المشاهدة : أما غير المنقول فإما أن يكون استعمالا يتحقق فيه القياس كأن نبني جملة ما نسميها من قبل قياسا على ما سمعنا من العرب (أي قرأنا في كتب الادب الجاهلي الاسلامي) . وإما أن يكون غير المنقول نسبة حكم نحوي حكم النحاة به

فتح النحاة بالنظر في المسوع وقاسوا عليه غير المسوع ، وفي النحو إمكان اختبار صديق القاعدة بإيراد الشاهد عليها مما قاله العرب الفصحاء . وفيه الحتمية وعلى القياس وفيه تجريد الكليات وهي الابواب النحوية وفيه عدم التناقض لأن أوله يتسجم مع آخره وفيه التصنيف المتكامل الذي يجعل منه بنية لبناتها الاصناف إلى الاقسام وفيه ترك الكلام في المفردات والاستغناء عنه بالكلام في الاصناف وعلوه هي الوصية التي ذكرنا منذ قليل كيف وصي بها ابن أبي أسحق تلميذه يونس بن حبيب وأخيرا فيه القواعد المطردة . وبهذا يكون النحو صناعة أو علما مضبوطا .

إذا كان النحو صناعة فهو بالضرورة بنية مجردة ذات علاقات داخلية ضمنية . والسؤال الآن يتجه إلى الكيفية التي توصل بها النحاة إلى بناء هيكل بنوي مجرد للنحو ، أو بمسيرة أخرى ما الصوري والعالم إلى « يستدل » بها النحوي حتى يصل إلى بناء هذا الهيكل ؟ الفصل الإجابة عن هذا السؤال تكمن في كلمة يستدل لأن النحاة أطلقوا على هذه الصوى والعالم عبارة « أدلة النحو » ، وأطلقوا على استعمال هذه الأدلة مصطلح « الاستدلال » ، والمعروف أن « أدلة صناعة الإعراب ثلاثة : وهي كلام العرب الفصيح المنقول نقلا صحيحا ، الخارج إلى حد الكثرة ، وقياس ، وهو حمل ما لم يقلل على ما نقل إذا كان في مناه ، وكذا كل مقيس ، واستصحاب الحال .. » (٨) . ويعني هذا أن المنطلق الأول للنحاة كان استقرار كلام العرب الفصيح البالغ حد الكثرة وهذه الخطوة الأولى لا تتجاوز النقل والاستقراء والكشف عن ميثاق المسوع وملاحظة اختلاف الصور باختلاف المواقع وكذلك العلاقات الوظيفية والعلاقات الخلافية بين عناصر هذا المسوع .

فإذا انتهت النحوى من الملاحظة والاستقراء اللذين أجراها على المسوع فقد انتهت المرحلة الحسية من عمله وبدأ في التجريد وهو استخراج المنقول من المحسوس . ولقد اتجه تجريد النحاة ثلاث وجهات أولاهن ما أشار إليه الإقتباس الذي سبق منذ قليل بمسيرة « استصحاب الحال » ، والثانية القياس أو الحمل والثالثة جملة القواعد التوجيهية العامة التي يمكن أن نعتبرها شوايط منهجية يسترشدها بها النحوي عند نظره إلى المسامع أو الاستصحاب أو القياس ، ومعنى كونها شوايط منهجية أن من عرف النحو العربي وجعل هذه القواعد فقد عرف مفردات المسائل النحوية وجعل الهيكل البنوي للنحو فلا



نحن الآن فاجمع جموعك ثم وجههم اليكما

كل هذا يدل على أن الشعر لغة خاصة به وقد اعتمد النحو العربي على لغة الشعر أكثر من أية لغة أخرى غيرها .

وكل أمة بحاجة إلى ذاكرة قومية تذكر بها ماضيها وتراثها القومي وتستعين بها على المحافظة على شخصيتها بين الأمم . وتاريخ كل أمة هو سجل هذه الذاكرة سواء كان هذا التاريخ موديا أم مكتوبا غير أن الكتابة أبعد في التاريخ غورا وأبقى على الزمان من الرواية والمشافهة . لقد حفظ العرب في الجاهلية أنسابهم وأيامهم وشعر شعرائهم وسجع كهانهم وما وصل إليهم من أساطير الأمم الأخرى وتاريخها . وكان الشعر ديوان العرب على نحو ما يكون التاريخ ديوانا للأمم الأخرى . فمن ذكره الشعر فقد دخل إلى تاريخ العرب من أوسع أبوابه . ومن هنا عظمت العناية برواية الشعر فكان لكل شاعر رواية ينقل عنه شعره للناس كما عظمت العناية بحفظ الأنساب وأيام العرب الخ ، وهكذا أصبحت الرواية والمشافهة نظاما سلوكيا عربيا لحفظ التراث والإبداع القومية . ولقد سارت رواية القرآن وحفظه جنباً إلى جنب مع تنويره ومازال أمره كذلك حتى اليوم . وأما الحديث فقد كانت عناية المسلمين بتحقيق روايته وتوثيقها سبباً في نشأة علم المتن وعلم السند أولهما للنقد الداخلي والخارجي للنقد الخارجي الحديث . وأذن فساد الحديث برواية الإحاديث بالمعنى مع اختلاف في اللفظ وسنرى فيما بعد أن تمدد المقراءات في القرآن ورواية الحديث بالمعنى كانا سبباً في تريت النحاة في الاستشهاد بالقرآن والحديث على قواعد النحو ، أو بعبارة أخرى كانا سبباً في توقف النحاة عن بناء النحو على أنصاع نصين في اللغة العربية وخفاوتهم ببناءه على لغة الشعر وكلام الإعراب . واصطنع النحاة في توثيق المادة الرواية منهج رجال الحديث على رغم اختلاف الفاية بين رواية اللغة ورواية الحديث ولكن الذي شجعهم على ذلك هو ما شاع في العصر الأموي من وضع الشعر ونسبته إلى غير قائلة معج يلايس ذلك من اختلاف التركيبات الشعرية وترخصها في طواهر بناء الجمل وذلك أمر يروج إلى التحرز والتوثيق .

نصل عند هذه النقطة إلى المسبوع . لقد طمنا أن أداة النحو لم تكتمل في أيدي اللغويين وأبناء جيله وإنما كانت لهم ملاحظات مثككة هي في أغلب الظن أكثر شبيهاً بملاحظات فقه اللغة منها بقواعد النحو . ولم يرحل هؤلاء إلى البادية

العادية ويخصص الفصحى لكتابة الخطابات وللصلاة وللدعاء ولشرح المعلومات في التدريس ومواقف أخرى . وكما تختلف الفصحى في نطقها وتراكيبها في هذا العصر بحسب البلدان العربية كانت تختلف في الجاهلية بحسب إقبال ولكنها مع ذلك وعلى رغمه كانت لغة العرب جميعاً ولم تكن لغة قريش فقط .

لم ما الفرق بين لغة الشعر ولغة النثر ؟ من المعروف أنه إذا اختلفت عبارتان وقد أفهمتا معنى واحداً فالفرق بينهما فرق في الأسلوب . ولكن الفرق بين الشعر والنثر لا يعود إلى غيره ولكل شكل من أشكال الأدب أسلوبه كذلك ولكن الفرق بين الشعر والنثر لا يعود إلى الأسلوب فقط وإنما يعود كذلك إلى الاختلاف في الخصائص التركيبية اختلافاً يبرر الثنائية التي للمعها في عبارة « لغة الشعر ولغة النثر » فلقد فرض الشعر على نفسه من القيود الشكلية وزنا وقافية ما حتم عليه أن يلجأ إلى الترخص في تراكيبه من جهة وإلى التوسع في استعمال الدلالات الطبيعية كالجرس والتألف والطواهر الأسلوبية الأخرى المشابهة ثم إلى اللجوء إلى المحسنات يلتبسها حيناً فوه المعنى وحيناً آخر في اللفظ وأخيراً إلى اختلاف الإيقاع من بحر إلى بحسر وإرتباط هذا الاختلاف بتوليد الإمزجة في القلوب والذي يهمن من كل ذلك هو الترخص في التراكيب لانه هو الذي يتصل بكتابتنا عن التراث النحوي . فهل يقبل في النثر مثلاً أن يختلف أعراب التابع عن أعراب المتبوع كما في قول امرئ القيس .

كان مجيهاً في عسرين وبه  
كبحر أناس في بجاد مزمل

أو قول الفرزدق :

وعلى زمان يا بن مروان لم يدع  
من المال إلا مسحتاً أو مجلف

وهل يقبل في النثر أن يكون المضاف إليه مصدراً ؟ أم لا ؟ كما في قول تايبل شراً :

هنا خطبا إما أسار ومئة  
وأما دم والقتل بالحر أجدر

وهل يقترون خبر المبتدأ باللام في النثر على نحو ما يقول القفيف المجلي :

للا تطلع أبيت اللعن فيهما  
ومتعكها شيء مستطاع

وهل تسقط في النثر صلة الموصول كما في قول عبيد بن الأبرص الأسدي :

ومشاهدة الإعراب جينا آخر وبذلك يكونون قد أوفوا بعض مطالب هذه النقطة دون بعض لأن جانب الرواية لا يمثل اللغة الحية لأن موضوعه كلام السابقين . وبالنسبة للنقطة الثانية اتجه النحاة إلى غير الأولى فدرسوا لغة الأدب وبالنسبة للثالثة جمع انحصار بين اللهجات المدروسة ولم يصرفوا اهتمامهم إلى كل لهجة على حدة . وكذلك فعلوا بالرابعة والخامسة فجمعوا بين المشافهين المتعددين وجمعوا بين المصور المختلفة التي فرق بينها مؤرخو الأدب واعتبروها مختلفة .

ولكن النحاة معذورون فيما صنعوا للأسباب الآتية :

١ - لقد سبق أن عرفنا أن الحفاظ على القرآن ونفاذ نصه كان أقوى الدوافع إلى نشأة التراث اللغوي عند العرب وبذلك يصبح التزام النحاة بالنقطتين الأولى والثانية لا مبرر له إذ كيف يمكن أن يحافظوا على القرآن بدراسة المخاطبة اليومية للعرب ؟ من هنا اتجهوا إلى اللغة الأدبية بالدراسة .

٢ - لا يمكن مع الاعتماد على الرواية أن يكون النقد صحيحا بالنسبة إلى النقطة الثالثة والرابعة لأن الرواية كان يروى لجميع من الشعراء ذوي اللهجات المختلفة فيؤدى شعرهم بلهجتهم هو أو يمثل لهجاتهم من خلال عاداته النطقية الخاصة التي لا يمكن أن توضع كافة الفروق بين هجته اللهجات . فيمكن في هذه الحالة أن نزع أن اللهجات تعددت بتمدد الرواة لا بتمدد القبائل . فإذا عرفنا أن الرواة كانوا لا يختلفون كثيرا في لهجاتهم خفت وطأة النقد عن النحاة .

٣ - وللسبب نفسه يشغل النحاة خلطهم بين عصور مختلفة من تطور اللغة في درسم النحوى إذ لا شك أن ممارسة الرواية للنحوى تجعل كل ما يقدمه الرواية متحدا إلى حد كبير في طرين الأداء غير صالح للكشف عن اختلاف المصور . وما كان للنحاة أن يلتصقوا بالفوارق بين المصور من أى مصدر آخر .

كان ذلك أمر السماع ولنا أن نلم بعض الأعلام بالدليل الثانى وهو الاستصحاب وتحتته تاتى الفلسفة الحقيقية للنحو والنحاة . لأن فى الاستصحاب انتقالا من الطور الحسى الذى يتشغل فى السماع إلى طور تجريدى قوامه اطار فكرى مركب مفارق للحس تنسب إليه عناصر المسموع . وإذا عدنا إلى الرسم البياني المبرر عن البنية التى جردها النحاة للنحو العربى وجدنا السماع يؤدى إلى نوعين من التجريد أحدهما تجريد الأصول والآخر تجريد الأليسة والأول منهما

لأنهم كانوا أصحاب سليقة ، ولم يلمنوا على العرب لأنهم لم يصلوا إلى استنباط قياسي مطرد . ولقد كان ابن أبى اسحق الحضرمي « أول من بجم النحو ومد القياس وشرح الملل » فنشر بطن على العرب وحول انقياس من اتحاء كلام العرب إلى « حمل غير المنقول على المنقول إذا كان فى معناه » أى حوله من قياس استعمالى إلى قياس نظرى . وكذلك حدد حدود الفصاحة بانتقاء الشكل اللغوى المطلوب وهو للغة الأدبية ( أو لفظة القرآن كما سمىها الآن ) وانتقاء القبائل التى تؤخذ عنها اللغة وهو الذى فرق بين العربية ( النحو ) واللغة ( الفن أو فقه اللغة ) كما عرفنا من قبل من شأنه مع كلمة « السويق » التى عرضها عليه يونس بن حبيب . وإذا كان الحضرمي قد أشار بتحديثه للفصاحة إلى شرط من شروط السماع ( إذ يشترط فى المسموع أن يكون فصيحاً ) فقد كان على من يصدده من النحاة أن يصفوا قيودا تفصيلية للفصاحة تتمثل فى معايير مكانية وزمانية واجتماعية ينظرون على أساسها القبائل . فعمل المستوى الاجتماعى وقع الاختيار على اللغة الأدبية دون اللهجات القبلية وعلى المستوى المكانى اختار النحاة قبائل وسط الجزيرة التى سبق ذكرها من قبل أما على المستوى الزمانى فقد حددوا عصر الاحتجاج بما بين امرئ القيس وإبراهيم بن مرة . ( لاحظ أنهما شاعران مما يدل على اعتداد النحاة بالشعر أكثر مما يمتثلون بفقره )

وقبل أن نتصدى بالنقد لهجته الاختيارات الثلاثة ينبغي أن نذكر ما يتطلبه الممارسون من الباحثين فى اللغة مما يفعله من حدود المنهج الحديث وذلك كما يلى :

١ - ينبغي أن يتجه البحث الوصلى إلى لغة حية ( متحركة ) .

٢ - وأن تكون لغة الكلام أولى من لغة الكتابة أو الأدب بالبحث والدراسة كلما أمكن .

٣ - وأن تختار لهجة واحدة من لهجات اللغة لكل دراسة فلا يخلط فى البحث الواحد بين لهجتين .

٤ - أن تؤخذ اللغة عن شخص واحد من متكلميها يسمى مساعد البحث .

٥ - أن يقع الاختيار على مرحلة زمنية واحدة من مراحل اللغة والأى يجمع فى بحث واحد بين مرحلتين .

وإذا نظرنا إلى صنيع النحاة وجدنا بالنسبة للنقطة الأولى أنهم اعتمدوا على الرواية حينما

باع	يبيع	بيع
وعى	يمى	ع
نوى	ينوى	أوى
أكل	ياكل	كل
رأى	يرى	ره

فنبينا كل ذلك الى اصل وضع تركيب من حروف ثلاثة لا تتأثر في نطاق النظرية بما تتأثر به حروف الكلمات في نطاق الاستعمال من قلب ونقل وحذف وإبدال وزيادة الخ فلو أخذت الأمر من الاتصال السابقة مثلا للاحتفاظ ما يل :

أصل	أرغ
أوعد	عد
أبيع	بيع
أوع	ع
أكل	كن
أرا	ره

ومعنى ذلك أن الفعل « ضرب » الذى جاءه سالما في جميع صورته يتسم باستصحاب الأصل لأنه لم يتغير من أصل وضعه شيء لا من حيث الاشتقاق ولا من حيث الصيغة لأن حروفه الثلاثة « الأصلية » باقية وصيغته الصرفية على حالها لم تتغير . وذلك هو المقصود بالاستصحاب . أما الكلمات الأخرى فقد « عدل بها عن الأصل » ومن ثم تتطلب « الرد الى الأصل » أو بعبارة أخرى تتطلب « التأويل » . ومثل ذلك يقال في أنواع الكلام الأخرى إلا الحروف ومعظم الجوامع .

ورأى النحاة أن بنية الجملة العربية غير مطردة إذ أن جملة واحدة مثل : « أبى فوق الشجرة » يمكن أن تبدو في عدة صور منها الصورة السابقة التي نوافر فيها ركنا الجملة ومنها أنها في الإجابة عن سؤال هو : من فوق الشجرة ؟ تبدو الجملة في صورة كلمة واحدة هي : أبى وفي جواب سؤال يقول : أين أبوك ؟ تبدو الجملة في صورة اللزوم وما أضيف إليه أى : فوق الشجرة . فلو أن للنحاة نظرا إلى كل شكل من هذه الأشكال الثلاثة نظرة مستقلة لكان عليهم أن يقدموا ثلاث جمل لا لجملة واحدة ومن هنا جردوا أصل وضع الجملة ليتحقق لها به ركنا الإنداد فإذا حذف أحدهما كما في الحالتين الثانية والثالثة فلا بد من تقديره موجودا لتتحقق بنية الجملة كاملة . ويتحقق في الحالتين الأخريتين عدول عن الأصل وفي تقدير ما حذف رد إلى الأصل أى تأويل .

وبتمثل الرد الى الأصل في الحروف والكلمة في قول النحاة : « الأصل كذا » كان يقولون إن

مناط القول بالاستصحاب ، والثاني مناط القول في المحمول عليه والمحمول والملة والحكم . وسنرى المقصود بكل واحد من هذه المصطلحات .

لم يرض النحاة العرب لأنفسهم منهجا خالصا للوصف مبرا من العقلانية على نحو ما رضى ذلك الوصفيون المحدوثون وبخاصة المدرسة التوزيعية الأمريكية . ذلك بأن النحاة العرب كانوا يسمون إلى الاطراد مهما كان الثمن ، وما دامت اللفظة نفسها لا تصل إلى هذا النوع من الاطراد فلا بد من اختراع كيان مجرد مطرد ترد إليه أرواب اللفظة ، ومن هنا جاءت فكرة أصل الوضع وأصل القاعدة . وفي عبارة « أصل الوضع » ما يفهم منه أن النحاة كانوا يمتنعون أن الواضع الأول للغة بل العربي الفصح نفسه كان يبنى نشاطه اللغوي على أساس من أصل الوضع . ويبدو ذلك لدى النحاة في تكرار زعمهم أن العرب أمة حكيمة تدرك أسرار ما تقول وتقوم في نفوسها علله .

قلنا إن اللغة لا تتسم بالاطراد المطلق ومن هنا جرد النحاة أصل وضع الحرف وأصل وضع الكلمة وأصل وضع الجمل وكذلك جردوا أصل القاعدة ليميزوا بين القواعد الأصلية والفرعية . فبالنسبة للحرف لاحظ النحاة مثلا عدم الاطراد في لفظ النون فهي تنطق بالفتحة في كلمة « ينبى » وبالسفلى مع الإنسان العليا في « ينفع » ويخرج في نطقها للسان كما في « ينظر » وتنطق في التثنية في « أنا » وفي اللفظة في « ينقل » فأروا أنهم إذا فرقوا في حدود نظام اللفظة بين كل هذه الأنواع التي فرق بينها الاتصال فإن ذلك يتنافى مع خاصية هامة من خواص « الصناعة » وهي « الاقتصاد » ومن ثم جردوا لكل التواتر المذكورة أصلا نسوة « أصل الوضع » وجعلوا معيار الوصول إليه تلوق الحرف وذلك بنطقه ساكنا بعد حمزة مكسورة وجعلوا الرمز الذي في الكتابة العربية دالا على هذا الأصل ومن ثم صالحا للدلالة على كل أنواع النطق المذكورة منذ قليل . ونحن نكلم سيبويه في باب الإدغام من كتابه عن الحروف العربية جمل منها تسعة وعشرين « أصولا » وجعل غيرها فروعاً وقصد بالاصول أصول وضع الحروف .

وكذلك لاحظ النحاة أن بنية الكلمة لا تطرد فجردوا لبنية الكلمة أصل وضع . ولنضرب لك مثلا لعدم اطراد الكلمة بما نلاحظه من صحة وإعلال واختلاف صيغ الماضي والمضارع والأمر فيما يلي :

ضرب	يضرِب	اضرب
قال	يقولُ	قل
عد	يمد	عد

عليه ولما كانت الجبال مسبوقة بحرف النداء « يا » وسى لا تدخل على ما فيه إل ثم نصلح الطر لأعطف على الجبال في نظر النحاة الآخرين ولذلك صرفوا المعنى على التخريج بالمعطف على فضلا في قوله تعالى : « ولقد آتينا داود منا فضلا يا جبال أوبي معه والطير » .

وواضح أن أصل الوضع وأصل القعدة تجريدات عليا تتمثل فيها فلسفة النحو وتذكرنا إلى حد كبير بالمثل الأفلاطونية . وكثيرا ما وجهنا النقد إلى النحاة العرب لاصطناعهم هذه التجريدات واعتمادهم على الميابة العقلانية في نشاط يفرض المحدثون له أن يتم بواسطة الوصف ويسترشد النقاد المحدثون في تقديم لهذه العقلانية النحوية بما كتبه الوصفيون من علماء اللغة في الغرب وبخاصة أتباع ديوسوروس العالم السوسرى وبلوغفيلد العالم الأمريكى . ولكن التطورات الحديثة في الغرب وفي أمريكا بالذات أخذت من شأن وجهة النظر العقلانية إذ نادى تشومسكى أبو المذهب التحويى بالاعتماد فى التحليل على بنية عميقة غير منظورة تستنبط منها بنيات سطحية متعددة وقال إن الالتزام بالوصف دون التعميم بالتجريد التزام بالذقة على حساب العمق ، فهل فى ذلك ما يرد اعتبار انحناء العرب ؟ الذى أستطيع أن أقوله هنا أن وجهة النظر العقلانية لدى اللغويين الغربيين ليست وليدة اليوم وإنما سادت أيام نحاة بورروبال في فرنسا ولدى هوبلوت فى ألمانيا وأن النحاة العرب لم يكونوا بدعا فى ارتضاها وأن فكرة « الاستصحاب » مانزال من أنبل ما جاء به النحاة العرب ، وأقصد بالاستصحاب هنا مايشمل الأصل والمدول والرد فى وقت مما ، أقول هذا وأضيف إليه أن نقاد التراث قديما وحديثا لم يفتنوا إلى خطورة تجريد فكرة الاستصحاب وأن طبقوها مع كل تقدير وتخريج . بل أن النقاد من بين المستشرقين حين ادعوا أن الفلسفة الحقيقية للعرب هى دراساتهم النحوية ربما كانوا يدركون هذه الحقائق إدراكا غامضا لم يسكنهم من التصريح بأساس حكمهم .

وهنا نصل إلى الدليل الثالث وهو القياس ، وهو الوجه النحوى الذى يطلق عليه فى منهج العلوم « مبدأ التحية » . ولقد سبقنا الإشارة إلى أن « القياس » مصطلح يتنوع فهمه بتنوع السياقات التى يستعمل فيها . فهناك القياس الاستعمالى وهو « انتحاء » سمت ما يقوله الآخرون من حول المتكلم ومن ذلك الميابة المشهورة : « انتحاء » كلام العرب ، وهذا النوع من القياس هو وسيلة اكتساب الطفل للغة أمه واكتساب الأجنى للغة

« قال ، أصابها ، قول ، وإن « باع « أصابها « بيع ، أما المدول عن الأصل فإن مساكنه تختلف فى حالة الحرف عنها فى حالة الكلمة وفيها عر حالة الجملة . ففى الحرف يكون المدول عن الأصل بالانقلاب أو الإخفاء أو الإدغام ونى الكلمة يعدل عن الأصل بالقلب أو النقل أو الحذف أو الإبدال أو الزيادة أو السبك أو الفك . أما فى الجملة فإن المدول عن الأصل يكون بالاستتار أو الحذف أو الزيادة أو الفصل أو الاضمار أو التضمين أو التقديم والتأخير ويكون الرد إلى الأصل بتقدير المستتر والمحذوف الخ .

أما أصول القواعد فهى القواعد التى لا تقيدها الشروط كرفع الفاعل والمبتدا وتقدم العمل على الفاعل ولون الفاعل أصبا وتكون المبتدا معرفة الخ والقواعد الفرعية مدول من هذه القواعد مشروط بشروط تتصل بالمعنى كاشتراط أمن اللبس أو بالمبنى كجواز الترخص فى مطابقة الفعل للفاعل من حيث التأنيث عند الفصل بينهما وهو الذى ينص عليه ابن مالك بقوله :

وقد يبيح الفصل ترك التاء فى نحو أتى القاضي بنت الوافد

وكجواز الابتداء بالنكرة عند أمن اللبس وهو الذى يظهر من قول ابن مالك :

ولا يجوز الابتداء بالنكرة ما لم تفد كشد زيد نكرة

وكقوله فى الأخبار بالزمن عن المبتدا الحسى :

ولا يكون اسم زمان خبرا عن جهة وإن يفد فأخيرا

فقوله « ما لم تفد » وقوله : « وإن يفد » اشتراط لأمن اللبس والاشتراط يجعل القاعدة فرعية مدولا بها عن الأصل وإنما يكون ردعا إلى الأصل بالنص على ذلك الأصل ولكن هناك نوعا آخر من الرد إلى أصل القاعدة يسميه النحاة التخريج وهو من القاعدة بمكان يشبه مكان التقدير من ناول أصل وضع الجملة ، والفرق بينهما أن التقدير يعيد التركيب إلى أصل قريب متبادر إلى الذهن كما سبق فى تأويل عبادتى « أبى » و « فوق الشجرة » إذ قدرنا كلا منهما بأن الأصل « أبى فوق الشجرة » . أما التخريج فإنه يكون عند احتمال هذا الأصل وذلك فيكون عزو التركيب إلى أى واحد من الأصلين تخريجا . مثال ذلك قراءة « يا جبال أوبي معه والطير » بنصب الطير . فاطر معطوف على المنادى وتابع له عند عيسى بن عمر والمقرر أن تابع المنادى له حكم المنادى فى دخول حرف النداء

الضيق لا محالة أو تبرزه عند خوف اللبس فقط وفي كتاب الاصول لابن السراج (١٦) نماذج من هذه التركيب تدور حول الاخبار عن « انى » مع تمدد الموصولات ، ومنها : -

- ١ - الذى التى قامت في داره هند عمرو .
- ٢ - اللذان اللتان قامتا في دارهما الهندان العمران .

- ٣ - الذى انى في داره هند عمرو .
- ٤ - الذى الذى ضرب عمرو زيد .
- ٥ - الذى التى اخته امها هند زيد .
- ٦ - الذى التى اختها هند اخته زيد الخ .

وهكذا نرى النحو العربى ينتج اشكالا من التراكيب ويحمل لها بالصحة مع ان العرب لم تتكلم بها لان العلاقات الداخلية في كل تركيب منها تتحدى ذاكرة المتكلم وتتطلب قدرا من النظر وتتنافى مع قاعدة لغوية هامة هي قاعدة الاقتصاد في الجهد العقلي والذهني ولهذا صححها النحو ورفضها الاستعمال . ذلك هو قياس الانباط او قياس انتاجية النحو والطابع الخلاق فيه . وهناك قياس « الاحكام » الذى اشرنا اليه سابقا بحمل المضارع على اسم الفاعل وحمل « ما » على « ليس » وحمل « اى » على « بعض » و « كل » وفى كل ذلك يعطى للمقيس ما نسب من الاحكام الى المقيس عليه . فقياس الانباط قياس ما لم يسمح عن العرب ، وقياس الاحكام قياس ما سمح من العرب ولم يطرد عن القواعد والاحكام .

بهذا نصل الى الركن الثالث من اركان القياس وهو الالة . وينبني أن نشير هنا الى أن ما جاء على أصله فلا يسأل عن علته لأن استصحاب الاصل من الادلة المتبررة (١٢) وانما يصل ما خالف الاصل . ولقد وقر في نفوس النحاة أن العرب الفصحاء كانوا يدركون علل ما يقولون ويعملون بعض ذلك ويقول بعضهم (١٣) في ذلك وليس شئ ما يضطرون اليه الا وهم يحاولون به وجها ومع ادراك النحاة أن العرب حتى مع زعم معرفتها بالمثل لم تبح الا بالقليل منها راحوا يجرؤون المثل تجريدا يبررون به الاقيسة التى يختارونها فكانت غايتهم في ذلك أن يجعلوا تمديدة الحكم من المقيس عليه الى المقيس أمرا مقبولا ومعتقولا وليحولوا بين الاصول التى جربوها وبين أن تبدو كأنها خط عشوائي أو خطأ في ظلام دامس إذ تلصم الالة رابطة عقلية بين المستعمل الحسى والمجرد العقلى وتعطى المجرى نوعا من التفسير والإيضاح الذى هو بحاجة اليه وليست علل النحاة كملل المناطقة فلقد جعل أرسطو المثل أربعا هي: المادية والفاعلة

الوطنية لقوم غرباء عنه وهو الذى يستعمل في ساعات الدراسة بالمدارس عند التطبيق وكذلك يستعمل عند اشتقاق الالفاظ للمدلولات الجديدة وهناك القياس المنطقي وقد سبق الاستشارة اليه والقياس النحوى وهو حمل غير المنقول على المنقول اذا كان في معناه « فالقياس الاول عمل والقياس الثانى عقل والثالث منهجى » وللقياس النحوى اركان هي :

- ١ - المقيس عليه ( ويسمى تجوزا الاصل ) .
- ب - والمقيس ويسمى الفرع .
- ج - والالة ( التى تجمع بينهما ) .
- د - والحكم ( الذى ينسحب من المقيس عليه على المقيس ) .

اذا نظرنا الى الهيكل البنيوى للنحو العربى ( الشكل البياني السابق ) وجدنا أنه لا يقاس الا على المطرد سواء اكان هذا المطرد مستصحباً كضرب أو ممدولا به من الاصل كقال وباع وشرط الاطراد أن يكون في السماع والقياس جميعا لأنه لا يقاس على مطرد في السماع فقط ولا في القياس فقط ولا على غير المطرد فيها . وهذا وقد يتعدد المقيس عليه مع وحدة الحكم كقياس « اى » على « بعض » وهو « نظير » وعلى « كل » وهو « تقيضى » ومن القواعد العامة أنه « يحل التثنية على شدة كما يحل على نظيره » (١٠) . أما تعدد المقيس عليه مع تعدد الحكم فذلك ما نراه من اختلاف النحاة حول وجوه تخريج المسألة الواحدة فتتعدد اختياراتهم للاصول التى يقيسون عليها ولكل أصل منها حكمه الخاص به . اى أن بعض النحاة يقيس من أصل ما فيأتى في المسألة بحكم وبعضهم يقيس على أصل آخر فيأتى في المسألة نفسها بحكم آخر وتتعهد الاجتهادات في المسائل على هذا النحو ويطول الكلام في أوجه الخلاف وتضخم كتب النحو تبعا لذلك .

اما المقيس أو المحمول فهو المجال الذى حاول فيه النحاة تجربة الطابع الانتسابى للقياس النحوى إذ تقاس الكلمة على الكلمة والتركيب على التركيب وتنشأ بذلك تراكيب وكلمات لم ينطقها العربى من قبل ويختلف النحاة حول تصغير ما يسمى به من الحروف والامثال فيقولون اذا سميت شخصا « على » ( وهى حرف جسر في الاصل ) فكيف تصغره وتثنيه وتجمعه ؟ واذا سميت « يضح » وهى فعل مضارع فهل تزد الاصل المحذوف وهو الواو فنقول « يوضع » أو تصغره كما هو فنقول « يضح » . واذا قلب « الزيدان العمران ضارباهما حسا » فهل تبرز

العلة	طابعها	منبعها	علاقتها بالمعلوم	نوعها	ضرورتها وعمدها
فلسفية	التلازم العقل	المنطق الصوري	تصاحب المعلوم	غائية	ضرورية
كلامية	التلازم العقل	المنطق الصوري والمادى	تصاحب المعلوم	غائية	ضرورية
فقهية	التعبد	المصالح المرسلة	تسبق المعلوم	غائية	متنوعة
نحوية	الاستقراء	المنطق المادى	تلحق المعلوم	متنوعة	متنوعة

والفرق بين « العلة » و « السبب » أن العلة تدور مع الحكم وجوداً وعمداً وليس كذلك السبب .

وللمركن الرابع من أركان القياس هو الحكم . وقد يحكم النحاة بالوجوب أو الإمتناع أو الحسن أو القبح والضعف أو الجواز أو مخالفة الأولى أو الرخصة . ونحن يقول النحوي : « يجب كذا » فالمقصود أن هذا الواجب أصل من الأصول التي لا يجوز للمتكلم أن يخالفها دون أن يجتاز أسوار النحو فليس لأحد أن ينصب فاعلاً أو يقدمه على الفعل مثلاً . وإذا قال : « هذا ممنوع » أو « لا يجوز » فالمعنى أن ارتكاب ذلك مخالف للقاءة وللحكمة ومن ثم للصحة النحوية ، فلا يجوز لأحد أن ينصت الضمير أو يضيفه أو يفسد حروف الجر على الإنفصال أو الجزم على الأسماء ولا أن يحذف بلا دليل ويتمثل الحسن والقبح أو القوة والضعف فيما يقوله ابن مالك :

وبعد ماضى رفعلك الجزأ حسن  
ورفعه بعد مضارع وهن  
كما يتمثل الجواز في قوله :

وجائز رفعلك معطوفاً على  
منصوب إن بعد أن تستكملا  
ويتمثل خلاف الأولى في قوله :

وكونه بكون إن بعد عسى  
نزد وكاد الأمر فيه عكسا

ومثال الرخصة الضرائر الشعرية التي تجوز للشاعر دون الناثر .

وإذا اختلفت النحاة في حكم أصل من الأصول كاختلافهم في نيابة « يا » التي للدعاء عن الفاعل « ادعو » فهل يجوز القياس على هذا الأصل المعروف أن بعض النحاة يرون أن « يا » حلت محل الفعل وعملت عمله فتعصب ما بعدها لفعل أو محلاً . ولكن الفراء من النحاة (وغيره جماعة) يرى أن « يا » أصيلة في الفعل ولم تحل محل الفعل . ومع هذا الخلاف قاس النحاة « لا »

والصوربة والغائية . فالأدوية مادة الشيء . والفاعلة صانعه والصوربة شكله وتركيبه والغائية الغرض منه فلو أخذنا كرسيًا مثلاً لكانت علتها المادية الخشب والفاعلة التجار والصوربة تكوينه من مقعد وأرجل ومسند والغائية إرادة الجلوس عليه . وقامت الفلسفة في جعلتها على الملل الغائية المنطقية وبخاصة الفلسفة الأولى أو ما وراء الطبيعة ثم تبع المتكلمون من المسلمين الفلاسفة في اصطناع هذا النوع من التحليل الغائي للتشابه الذي بين موضوع مؤلف وأولئك .

ومن جهة أخرى استخرج الفقهاء أصول الفقه من القواعد والممارسات الفقهية فاستعملوا نوعاً من التحليل يختلف في طابعه عن التحليل الفلسفي والكلامي من حيث كانت العلة عندهم إمارة للحكم لا تظهر فيها الغايات وتكتشف عن المصالح المرسلة وتسبق الملل في الوجود فلا تصاحبه كالعلة الفلسفية . فلما قام التحليل النحوي النزج النحاة علمهم من علل الفقهاء (١٤) إلى درجة اتحاد مصطلحات التحليل الفقهي والتحليل النحوي ولكن طبيعة الموضوع فرضت على النحاة أن تختلف نظرتهم إلى التحليل عن نظرة الفقهاء إليه . وفيما إلى بيان أوجه الاتفاق والاختلاف بين التعليقات المختلفة لدى اللغاسفة والتكلمين والفقهاء والنحاة :

كان النحاة إذا يستوحون علل للأعراب الفصحاء ويأخذون ذلك بالاستقراء وفي نطاق المنطق المادى الطبيعي الذي هو أداة التفكير لدى كل فرد والعلة عندهم تلحق المعلوم في الوجود بمعنى أن العربي يتكلم أولاً ثم يأتي النحوي بالعلة بعد ذلك والعلة النحوية قد تكون غائية كأن يقال : « لم رفع زيد من قام زيد » فيجواب : « لأنه فاعل » وقد تكون علة صورية تدور حول الهيئة والتكوين إذ يقال : « هكذا ورد عن العرب » وهذه العلة قد تكون ضرورية وتسمى : « موجبة » بكسر الجيم وقد تكون غير ضرورية وتسمى « مجوزة » وقد يطلق على المجوزة لفظ « السبب » لا العلة .



بالشعر فاجروا عليه استقراءهم وأخذوا منه شواهدهم .

**«ولم أر غاية النحويين الا كل شعر فيه اعراب ولم أر غاية رواة الانشاء الا كل شعر فيه غريب او معنى صعب يحتاج الى الاستفراج ، ولم ار غاية رواة الاخبار الا كل شعر فيه الشاهد والمثل » (١٥) .**

واذا كان مفسرو القرآن منذ ابن عباس قد انتفوا الى ما عرفه اللغويون من بعد باسم «الغريب» من الفاظ القرآن كالآبائيل والأب والسجيل أو الى ما عرف من بعد باسم «المهجورة» كالبحيرة والسائبة والوصيلة والحامي فقد كان على اللغويين في القرن الثاني الهجري أن يأخذوا ذلك عنهم وأن يضيفوا اليه كلاما في طواهر أخرى كالمرادف والمشتراك اللفظي والاضداد والمعرب الخ وأن يستعينوا في استخراج ذلك بتقليب مادة الشعر وكلام العرب ولم يكن جهدهم بأي حال يمتد الى ارادة المحافظة على القرآن .

كان لابن أبي اسحق عدد من التلاميذ الذين نقلوا علمه الى الاجيال اللاحقة وكان منهم ميسر ابن عمر وأبو عمرو بن العلاء ويونس بن حبيب . فنام ميسر فقد أخذ عنه النحو والنحو والاسماء وراما طراد القاعدة فكان كاستاذة يطن على الفصحاء ويقلظهم وأما أبو عمرو فقد أخذ عنه اللغة فكان اماما فيها يحترم السمع ويحرص على المحافظة عليه وان لم يكن مطرودا ولم يكن يطن على الفصحاء ولم يرو عنه ذلك الا مرة واحدة في قوله لأبي خيرة الاعرابي « حينئذ لقد لان جلدك » أي لقد افسدتك الإقامة بالحضر . وأما يونس فقد لقي نفسه انتحاما يأخذ من النحو ولا ينسى اللغة ومن هنا كان يسأل استاذة فبرده استاذة الى « باب من العربية يقرء وينقل » .

كان أبو عمرو يتعصب للقديم بسبب قسمة ومن ثم كان يمتنع عن الاستشهاد بشعر أو نثر مجهول الغالب خشية أن يكون لمحدث غير فصيح (١٦) ولكن أبا عمرو لم يقصر روايته على الشعر كما فعل حاد وخفاف والسا كان قارنا ولقوبا يروى كلام الاعراب وأيام العرب وأنسابهم وكل ما يتصل بالحياة البدوية ، ولعل أكبر فضل لأبي عمرو على الثقافة العربية أنه منحها مسيد نحاتها ولغويها الخليل بن أحمد تلميذ أبي عمرو وعبقري الثقافة اللغوية عبر القرون وصاحب أول معجم في العربية : « كتاب العين » . رحل الخليل الى الصحراء لجمع المادة اللغوية كما رحل أبو زيد الإصباري والضرير بن شميل وحشيد آخرهم غيرهم من رواة اللغة ولكن هناك جماعة

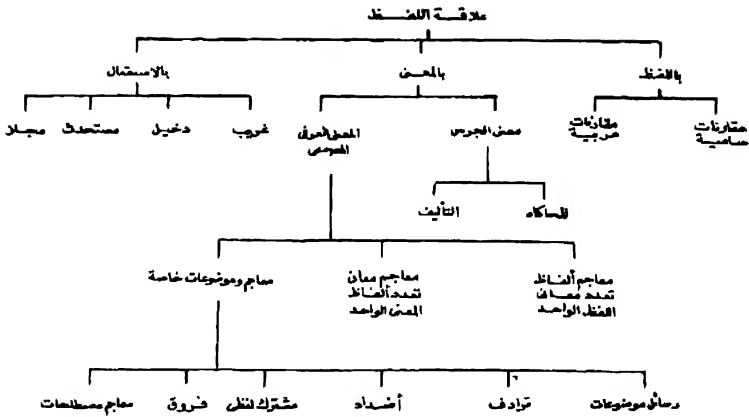
الاستثنائية على « يا » من حيث ثابت « الا » عن الفعل « استثنى » ومن ثم اعتبروها ناصبة لما بعدها بالتياب عن هذا الفعل ، فقالوا ان المستثنى منصوب بالا . والعبرة عندهم بقيام الدليل مهما اختلف النحاة .

وهناك « أدلة أخرى » يذكرها النحاة بهذا الوصف ولكنها أدلة تستعمل في الجدل النحوي لا في استنباط القواعد النحوية أي أن الاستدلال بها استدلال جدل لا استدلال منهج ومن ثم لن ندخلها في اعتبارنا .

ولقد تسبب بعض المستشرقين ومن تبعهم الى النحاة العرب أنهم أخذوا عن اليونان بعض أفكارهم النحوية . والآن بعد أن عرضنا الأدلة الثلاثة السابقة لم يعد هناك مجال للزعم أن التأثير كان في حقل السماع لان اليونان لم يعرف عنهم أنهم استعملوا السماع كالنحاة العرب ولا في حقل الاستصحاب لان التجريدات العربية في مجال الاصول لا نظير لها عند اليونان ولا عند غيرهم ولا سيما تفكيرهم في أصل الاشتقاق وأصل الصيغة . وهذا النظام الحكم من الصبح الصرفية المجردة التي هم ، أعلى طبقة من الأمثلة المستعملة في اللغة . فلم يبق الا أن نتحضر شبهة الاخذ في مجال القياس وقد بينا بشرح الاركان الاربعة القياس أن المنطق الذي يدور في فلكه تفكير النحاة هو المنطق المادى وليس المنطق اليوناني الصوري . وليس المنطق المادى ملكا لليونان وحدهم لانه ملكة التفكير الانساني كله فهو قد افكر اللواتق وليس قد افكر للمفكر نفسه .

### ثانيا : لغة اللغة :

راينا عند الكلام عن نشأة النحو كيف كان القرآن أساسا لهذه النشأة إذ كان الدافع الديني لنشأة النحو الحفاظ على نص القرآن وكان الدافع القومي لكل الثقافة العربية ( وفيها النحو ) جنس . تبار القرآن . كما راينا في معرض الكلام عن السماع ان المادة المروية شملت القرآن والحديث والشعر والكلام الفصيح بصورة عامة . ولقد كانت الدراسات القرآنية شفيها للنحويين الجاهل ان يبقى على رغم كونه ديوان الحياة الوثنية الجاهلية التي أبطلها الاسلام فهذا الشعر يقدم أجل الخدمات للدراسات القرآنية في عدد من المجالات منها الغريب والاعجاز والمجاز والمسماني والتراكيب والأساليب . والمقصود بالأساليب طرق المذهب والزيادة والاضمار والافتات والصلب واختلاف المتعاطفين الخ ) مما يمكن المتوز على نظره في الشعر الجاهل . ولقد راينا كيف شغف النحاة



- ٤ - سليقة الفصحاء .
  - ٥ - خصائص العربية وأسرارها ( للتأليف - الحكاية - الاشتقاق - التصريف الخ ) .
  - ٦ - لهجتا الحجاز وتميم .
  - ٧ - طائفة الصيغ القالبية المطردة .
  - ٨ - الاتساع .
  - ٩ - الدخيل ( المرب - المولد ) .
  - ١٠ - تطور الخط العربي .
  - ١١ - منزلة العربية ( وتحت هذا العنوان كثير من الاحكام القيمة غير العلمية )
  - ١٢ - اغناء اللغة بالمفردات الجديدة .
- وأذا لم يكن اهتمام فقه اللغة متجها الى تجربة الأصول والقواعد وانما يتجه الى المفردات فان فقه اللغة يعد في المعارف ولا يعد في الصناعات . ذلك بأن فقه اللغة يعتمد على الاستقراء التام وليس الاستقراء الناقص الذي هو أساس الصناعات وهو لا يستطيع اختبار صحة النتائج كما يفعل المنحو ولا يقوم على الحتمية والقياس ولا يستغنى بالاصناف عن الكلام في المفردات ولا يقوم على التعميد وانما يقوم على تقرير المعلومات . وبهذا يخرج فقه اللغة عن طابع الصناعات او العلوم المضبوطة ويسلك في عدل المعارف .
- موضوع فقه اللغة اذن هو علاقات اللفظ المفرد وليس علاقات اللفظ في الجملة . وعلاقات اللفظ للمفرد تنقسمه اذ تقوم العلاقات بينه وبين اللفظ المفرد الآخر وبينه وبين المعنى وبينه وبين الاستعمال . ويمكن تخطيط هذه العلاقات على النحو التالي :

أخرى لم ترحل الى الصحراء ولم يحل عسدم الرحلة بينها وبين التفوق وعلى رأس هؤلاء أبو عبيدة تلميذ الخليل وصاحب « مجاز القرآن » . وترجع أهمية مجاز القرآن الى امرين : اولهما ان اشتغال عنوانه على لفظ « المجاز » أغرى طائفة من الدارسين بأن يجعلوا أبا عبيدة سلفا من أسلاف علماء البلاغة ، وثانيهما أن هذا الكتاب يعد في نظر طلاب فقه اللغة لبنة أولى في بناء معاجم الموضوعات الخاصة ومن ثم يكسبون اماما لاصحاب علم المعاجم ( أو الرسائل ) أمثال الاصمعي وأبي زيد وابن حاتم وابن قتيبة وأبي حنيفة الدينوري وابن دريد وغيرهم ، مثله في هذا الاتجاه مثل الخليل وكتاب العين بالنسبة للمعاجم التقليدية .

لقد كانت فكرة التعليم هي السائدة في حق اللغة كما سادت في حق النحو وكان من نتيجة هذا الطابع أيضا ظهور كتب الأمالي والمجالس وهي كتب غير ذات تخصص محدد ولكن فقه اللغة يغلب عليها لأنها كانت تنهج الى تخريج الفئوى والاخبارى والأدبى والمثقف العام .

وهناك فارق من حيث الموضوع بين النحو وفقه اللغة لأن النحو يعنى بتجريد الأصول والقواعد ولكن فقه اللغة يعنى برصد المفردات والكلام عن كل مفردة على حدة في إطار المباحث الآتية :

- ١ - اللغة العربية واللغات السامية ( مقارنة وصراع لفظي ) .
- ٢ - العربية الشمالية والعربية الجنوبية .
- ٣ - الفصحى واللهجات .

ه - هناك عيوب في شرح الكلمات في المعجم أصمها :

أ - لا ينص المعجم دائما على ضبط بنية الكلمة فيترك المجال للتحريف .

ب - ولا ينص على قيود التوارد المجسية للكلمة .

ج - وقلما تعنى معاجنا ببيان المعاني الاصطلاحية الفنية للكلمة في مختلف الفروع .

د - ربما اتكل المعجم في بعض الحالات على معلومات للفقراء، فيشرح الكلمة بقوله لبات معروف - أو ماء لبني فلان - أو على مسيرة يوم من كذا .

ه - يحدث أحيانا أن يهمل المعجم الاستشهاد على المعنى فيحرم القارئ من معرفة البيئة اللغوية للكلمة في السياق .

### ثالثا : البلاغة :

يقع النظر النحوي في مجال هذه الأدني الفصوت وحده الأعلى الجملة ولا يصعد النحو فوق مستوى الجملة الواحدة إلا في عطف الجمل ذات المحل وفي ترابط الجمل الصفري في جملة واحدة كبرى كما في صور الجملة الشرطية . أما ما فوق الجملة بمتاعها الشامل الذي أشرنا إليه فليس للنحو دور يؤديه . فلا يتناول النحو الفقرة paragraph ولا الأسلوب ولا الأفكار ولا الصدق والكذب وإنما يترك كل ذلك للفروع الدراسات الأخرى . ونحن نزل القرآن الكريم لم تقتصر العناية به على ضبط نصه نحريا فقط ولا على توثيق الفاظه لغويا فحسب وإنما اشتمل القرآن على ظاهرة أخرى هي ظاهرة الإعجاز وكان على المسلمين أن يفسروا هذه الظاهرة كيف كانت وتسايل العلماء عن سر هذا الإعجاز بعد أن ثبت لهم أن النحو وفقه اللغة قاصران عن بيان هذا السر .

فأما أصحاب الفرق فقد تكلموا في الإعجاز باجتهاداتهم المغلقة حتى قال بعضهم : « بالصفرة » وأما غيرهم فقد جعل بعضهم الإعجاز للمعنى وجعل بعضهم الإعجاز للفظ وقال آخرون بل لها مما . ثم حب أصحاب المعنى وأصحاب اللفظ يكشفون عن مظاهر تفوق القرآن في هذين المجالين وأول ما كان من ذلك كتاب « مجاز القرآن » لأبي هيبه ، ثم تلاه « إعجاز القرآن » و « البيان والتبيين » للجاحظ . وكان الجاحظ أوسع أفقا وأعلى كمالا وأرفع ذوقا من أبي عبيدة حتى صم بعض الدارسين أن يجعله للؤسس الحقيقي

فالمقارنات السامية ربما ربطت اللفظ العربي بلفظ عبري أو حبشي أو كلداني واستخرجت من هذا الربط ملاحظة معينة تضيف بها بعض الإيضاح إلى تاصيل اللفظ العربي المفرد ويمكن بالمقارنات العربية أن تلقى ضوءا على اختلاف النحجات العربية من جهة وعلى دعوى الترادف أو التضاد أو الاشتراك اللفظي الخ من جهة أخرى . والمقصود بالمحاكاة دلالة جرس اللفظ على معناه كالذي لاحظوه في كلمات مثل الخريز والفصح الخ . والمراد بالتأليف حسن التجاور بين الأصوات في اللفظ المفرد فلا يكون فيه تناثر لفظي هكذا من جهة ومن جهة أخرى رصد امكان التجاور في اللفظ بين الأصوات اذ يقولون مثلا : ان الدال لا تتبعها الزاي وإن الجيم لا تتبعها الصاد وهكذا . ومعاجم الألفاظ هي المعاجم المشهورة في استعمالنا كالعين والبارد والتعذيب والمحيط والمحكم والجمهرة والمقاييس والمجلد والحروف والاساس والمصباح والصحاح والعياب واللسان والقاموس الخ أما معاجم المعاني فيمثل كتاب الألفاظ وتهذيب الألفاظ ومبادئ اللغة وفقه اللغة والمختصر وهكذا نرى أن فقه اللغة معرفة لا صناعة لأن موضوعه لا يخضع للنتنن ، الذي ورد في تعريف الصناعة وإنما يخضع للإحصاء وليس في فقه اللغة بنية فكرية مجردة يقضى العلم بها عن الإطلاع على كل لفظ على حدة . نحو ما لاحظنا في صناعة النحو اذ تقتنى معرفة القواعد عن احصاء الأمثلة والشواهد . وليس معنى ذلك أن نصوص فقه اللغة خالية تماما من كل إشارة إلى الأصول المجردة . على المكس من ذلك نجد فقه اللغة في عرضه لحقائقه يعيل كثيرا إلى تجريدات الأصول النحوية كأصل الاشتقاق وأصل الصيغة .

لعل أكبر جهد في حقل فقه اللغة هو الجهد المعجمي فالعرب من أول الامم اعتماما بالمعاجم لم يستغنهم إلا الصينيون في هذا النوع من النشاط . ولكن المعاجم العربية تعاني بعض نقاط الضعف التي لا بد من الإشارة إليها ومنها :

١ - أن مداخل المعاجم مبنية على ترتيب المواد الإستقافية وليس على ترتيب الكلمات .

٢ - أن طريقة العرض لهذا السبب تفترض في طالب المعجم أن يكون على علم بقواعد الصرف والإملاء .

٣ - ومعاجنا تهمل الإشارة إلى علاقة اللفظ بالاستعمال فلا تنص على الغريب والخييل والمجهور الخ .

٤ - هذه المعاجم تفصل تماما عن النص على تطور الدلالة وتطور البنية للكلمة .

البديع فأحصى من ذلك سبعة عشر نوعاً منها للاستعمارة والكتابة والتورية والتجنيس والسجع مما يكشف عن أن ابن المعتز كان يفهم بمصطلح « البديع » معنى أوسع مما نعرفه الآن .

وفي القرن الخامس ظهر عبد القاهر الجرجاني صاحب الكتابين القيمين : « دلائل الإعجاز » و « أسرار البلاغة » مما يكشف لنا عن أن وظيفة البلاغة لم تبتمد كثيراً عن الكشف عن دلائل « الإعجاز » حتى في ذلك العصر المتأخر . وكان عبد القاهر أشعرياً يؤمن بفكرة الكلام النفس فاهتدى في بحثه إلى استعمال هذا المفهوم في دراسة عملية التكلم فجعل الكلام النفس الذي في علم الكلام « نظماً » في دلائل الإعجاز ورتب عليه عمليات لغوية تقود إلى التلخيص ساهما « البناء » و « الترتيب » و « التلخيص » وقد ألفت بعض الضوء على العلاقة الأصولية ( الإبيستيمولوجية ) بين هذه المفاهيم في كتابي « اللغة العربية معناها ومبناها » وفي كتاب آخر لي تحت الطبع عنوانه « الأصول » ولا يتسع المقام هنا لمناقشة ذلك .

تكلما حتى الآن عن الرافد النقدي للبلاغة . ولكن هناك رافداً آخر لها بدأ بكتاب « نقد الشعر » لقدامة بن جعفر الذي أكمل أنواع البديع ثلاثين نوعاً ولكنه مال بالدراسة إلى الضبط والصناعة (٢٠) أكثر من ميله إلى الذوق النقدي ؛ فلقد اتجه إلى إقامة هيكل بنيوي تجريدي ذي أصناف وتفرعات تشبه ما لدى المناطق والنحورين ثم جاء أبو هلال العسكري صاحب الصناعتين فأنشأ مباحث للفصاحة والبلاغة والإيجاز والأطناب والحشو والتطويل وجمع خمسة وثلاثين نوعاً من البديع أحسن في الاستشهاد على كل واحد منها ولكنه تبع قدامة في الميل إلى طابع الصناعة . وجاء بعدهما السكاكي في نهاية القرن السادس وأوائل السابع فجعل البلاغة أقرب ما تكون لطابع الصناعة وكاد يبرهنها في الاعتماد على الذوق وقسم فروعها إلى معان وبيان وبديع وأودع كل ذلك كتابه مفتاح العلوم الذي لقي عناية كبيرة من الشراح من بعده .

على أن البلاغة بعضها صناعة وبعضها معرفة . فاما جانب المعرفة فيقتل في مفهومها في دور النشأة إذ كانت البلاغة ادخل في الذوق منها في التصنيف أما بعد تطور البلاغة وظهر مباحث قدامة والعسكري ثم السكاكي فذلك يحتل بعض التفصيل . فاما من حيث الموضوعية فلا جدال في موضوعية البلاغة برمتها ولكننا نفرق هنا بين

لعلم البلاغة وإن حال بينه وبين هذا الأمر أن كتبه وإن كانت حبل بجنين البلاغة فإنها لم تعطسه فرصة الميلاد لأن الأدب كان أغلب في كتب الجاحظ من العلم كما أن مصطلحات الجاحظ كانت مضغاة تدور في فلك العرف اللغوي السام وليس في عرف علمي خاص وإذا كانت نوازل علم البلاغة في نظر الدارسين هي :

١ - الوقوف على أسرار البلاغة في متنود الكلام ومنظومه فتحتلى جلوهما .

ب - معرفة وجه امتياز القرآن من جهة ماسا خصه الله به من حسن التأليف وبراعة التركيب وما اشتمل عليه من علوبة وجزالة ، وسهولة وسلاسة (١٧) .

فان الجاحظ فضل أن يخاطب بكتبه الأئمة لا المقول وإن يتجه إلى غارته بملكة الأديب لا بسنج العالم .

ولقد عرفنا أن أبا عمرو بن العلاء كان يفضل القديم لقدمه ويسى الظن بالمحدث شأله في ذلك شأن النحاة الذين وقفوا بعصر الاحتجاج عند ابن هرمة وأهملوا ما بعد ذلك من لغة حديثة . ومعنى هذا أن أبا عمرو كان يتمسك بالطرق القديمة لصياغة الشعر من وزن وقافية ومقدمة في السبب وتخلص إلى الغرض وأخيلة صحرارية وبكاء إطلال وصحبة وحش وتشبيهات تقليدية درج عليها الجاهليون وغير ذلك مما اشتمل عليه « عمود الشعر » والتزم الناس موقف أبي عمرو حتى سخر أبو نواس من بعض عذات الشعر القديم كالوقوف على الإطلال فنشأ بذلك ما عرف من بعد باسم قضية التقليد والتجديد . ثم ظهر أبو تمام فبالغ في استعمال البديع فمابه بعض النقاد وأطراء بعضهم فتحوّل المحاورة التي كانت في عهد أبي نواس إلى خصومة اضطر بعضهم أن يؤلف في « الوساطة » بين أطرافها . وكان حصاد كل ذلك تقوية النقد الأدبي والسبب في إعطائه نوعاً من الضبط ثم نشأت الدراسات البلاغية .

ألفت هذه الخصومة ظلها على ما كتبه ابنان من كبار النقاد العرب : ابن قتيبة وابن المعتز . فاما ابن قتيبة فقد رفض معيار القدم في النقد مخالفاً أبا عمرو وأتباعه (١٨) . وأما ابن المعتز فقد فطن إلى أن أبا تمام لم يخترع البديع إختراعاً وإنما بالغ في استعماله ولا يحفظ ابن المعتز أن البديع حسن عند المتقدمين لعدم المبالغة وأن افراط أبي تمام في ذلك مذموم (١٩) .

وتناول ابن المعتز ما أمكنه المنور عليه من أنواع

قد تكون طبيعية لا دخل في ادراكها للرمز أو المنطق كادراك حلوة الجرس والوزن والقافية والمحسنات ونفحات الإلقاء ونحو ذلك مما يترك في النفس أثرا خاصا . وقد تكون العلاقة عرفية كالعلاقة القائمة بين الألفاظ ومدلولاتها في المباحث والكماليات النحوية التي تعطي للألفاظ والجميل كالفاعلية والمفعولية والجبر والانشاء والشرط الخ والنفحات التي يفرق بها بين الاستفهام والتقرير وقد تكون العلاقة ذهنية كالعلاقة بين الاستفهام والنتيجة أو الاستنباط ونتيجته وكالاستفهام الذهني والإدراك المنطقي المأدب . وكل هذه العلاقات مستعمل في البلاغة . فلقد حاول النقاد والبلاغيون العرب أن يميزوا عن العلاقات الطبيعية بين الألفاظ ومدلولاتها فجاء تعبيرهم عنها محوطا بنهاويل الجازر بعيد المتناول فقالوا في النص الأدبي حين أعجبوا به : حسن الجرس رقيق الدباجة طلي العبارة رائح التأليف فيه جزالة وسلاسة وله ماء ووق . ومن قبيل ذلك كلامهم عن الآثار النفسية التي تأتي عن التقديم والتأخير أو الفصل أو الوصل أو القصر الخ ومنه ما يسمى في الدراسات اللغوية *Onomatopoe* أما العلاقة الثانية فيمكن بحسبها أن تقسم إلى لفظية ومعنوية ودلالية فاللفظية المعنوية الصرفة والنحوية على مستوى معاني الصيغ المجردة كالطلب والصيرورة والمطاوعة الخ أو مستوى الأبواب كالفاعلية والمفعولية . الخ . والمعنوية معنى اللفظ في المعجم والدلالية معنى الجملة في محيطها الاجتماعي الذي يراعى فيه المقام ولقد امتنعت دراسات المعنى المعجمية حتى شملت الترادف والتضاد والمشتراك اللفظي والتوارد والمقصور المعجمية الخ . ولا يتسع المقام لتفصيل القول في ذلك ولكنه وجد منفصلا في كتاب الأصول الذي أقدمه للمطبعة الآن .

أما فروع البلاغة فهي المعاني والبيان والبديع . والمعاني قوة النحو لأنه يبدأ عندما ينتهي النحو لقد ذكرنا أن النحو يبدأ بالصوت وينتهي بالجملة التامة ثم لا يتناول ما فوق ذلك وتصفية الآن أنه يترك دراسة ما فوق الجملة التامة لعلم المعاني فمن موضوعاته الذوق والحدف والإظهار والإضمار والفصل وزيادة الحرف مما يتصل بنظم الجمل في أسلوب متصل أي أن النحو تحليل والمعاني تركيبية أضف إلى ذلك أن علم المعاني يدرس أقرب الأساليب ويربط الأسلوب بتقنى الحال ويصل انطلاقا في كل ذلك عكس انطلاق النحو فالنحو يبدأ من المبني ويبعث عن المعنى وعلم المعاني يطلق من المعنى بأشياء عن الأسلوب أو الأساليب التي تصلح للتعبير عنه . ولكن لعلم المعاني مطمح آخر لا يتوق إليه النحو .

الموضوعية يشروطها التي رصدها لها للصناعات والموضوعية التي تقف بازاء الثانية فتكون عامة غير مشروطة . وموضوعية الصناعات مشروطة بالاستقراء الناقص وإمكان اختبار النتائج ولقد نرى أن الاستقراء الناقص قد استعمل في الوصول إلى حقائق البلاغة لأن البلاغيين حين نظروا في الأدب العربي لم يجروا الاستقراء على كل شعر ونثر فيه وإنما اختاروا نماذج فيجعلوها موضع بحثهم وعمموا نتائج ذلك على كل كلام العرب . فإذا نظرنا في الشرط الثاني وهو إمكان اختبار النتائج وجدنا بعض البلاغة يسمح بذلك وبعضها لا يتأتى فيه الاختبار فقد نختبر أجزاء الاستقراء أو المجاز المرسل أو نتحقق من أسلوب خبري أو شرط ولكننا إذا ادعينا لكلمة أنها نصيحة فلا مجال للتأكد من فصاحتها ( أي أخذها عن قبائل وسط الجزيرة ) لأننا لا نستطيع الآن أن نعود إلى قبائل الصحابة ولابد من أن نقنع برواية الرواة . وفي البلاغة حتمية وقياس ما دامت قواعدها تنطبق على ما لم نعرفه من الكلام . ولكن هناك جانباً ذوقياً من البلاغة لا يخضع للقواعد كحسن التأليف ورصانة الأسلوب أو جزالته والظلال النفسية التي تأتي عن طواهر بلاغية كالتقديم والتأخير والفصل والوصل الخ فهذا للجانب لا ينطبق عليه القياس أو الحتمية . وأما تجريد التواتر فإن البلاغيين قد قبلوا بعض القواعد المنهجية العامة من النجاسة وأضافوا إليها ما يتصل بحيوتهم من هذه القواعد المنهجية . كقولهم : الأصل في التصجب الاستفهام أو الأصل في النهي طلب الكف . عن الفعل على وجه الاستعلاء الخ . وفي البلاغة تصنيف كما في النحو وفتة اللغة وليس فيها كما ليس فيها مناقض . وفيها استنفاد بالاصناف عن المفردات فالمشبه صنف مفرداته كل المشبهات فستغنى بهذا اللفظ عن كل مفردات أمثلته وفي البلاغة ما يخضع للقواعد وفيها ما لا يخضع كما سبق منه قليل . وإذا كان الأمر كذلك جاز لنا أن نقول أن البلاغة تقف باحثي رجليها في الصناعات ويرجلها الأخرى في المعارف وذلك شأن البلاغة فيما بعد السكائي .

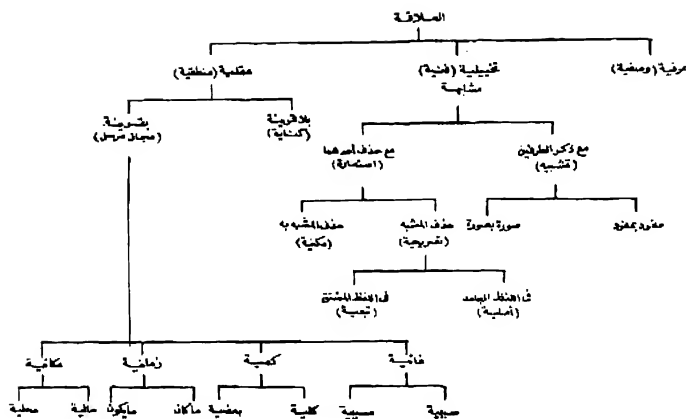
البلاغة دراسة العلاقة بين الأسلوب والمعنى ، فإذا كان الأسلوب على مستوى ما يعرض للجملة فذلك موضوع علم المعاني وإذا كان الأسلوب على مستوى ما يعرض للمفرد فذلك موضوع البيان وكل تقلب للأسلوب فهو ذو أثر في المعنى أو على الأصح يتم هذا التقلب تبعاً لمطالب المعنى المراد . فما هذا المعنى ؟ إذا صرح أن تعرف المعنى بأنه العلاقة بين الرمز والدلول فإن هذه العلاقة

المطلوب يتخطى المعاني الوظيفية الى العلاقات الطبيعية والمعاني الدوقية والخلجات النفسية فيستريح به المرء من جفاف الصناعة ويسنوح به ندى الذوق ويجد به الناظر مبررا للتوصل بين علمي النحو والمعاني اللذين تتشارك فيهما عدا ذلك . وهكذا لرى علم المعاني يكشف عن بعض الطوح للاتصال بالاعتبارات الجمالية التي يمكن الكشف عنها في الحكاية Onomatopoea وتناثر الحروف والتأليف والتعقيد اللغظي والمنوى وكل ذلك ينتمى الى العلاقة الطبيعية بين الرمز والمدلول . وهي علاقة تحيط بهما المعرفة ولا تؤديها الصفة (٢١) وهي مما يشتم ولا يفرك . ومن هذا القبيل ما ينسب من حسن للحذف أو الذكر أو الوصل أو الفصل الخ . ولقد عني علماء المعاني بالعلاقة الفنية بين الرمز ومدلوله في صورة الكلام عن القرائن العالية ومقتضى للحال . وهكذا يكون علم المعاني قد اعتمد على العلاقات الثلاث بين الرمز ومدلوله . لعل من الظواهر الهامة جدا في ديناميكية الاستعمال اللغوي أمرين أحدهما يرجع الى النظام والآخر يرجع الى التوسع . فاما الذي يرجع الى النظام فهو تمدد المعنى للمعنى الواحد سواء على مستوى الصرف أو على مستوى المعجم . لاحظ مثلا أن « ما » تصلح نافية واستفهامية وزائدة وموصولة وشرطية ونكرة تامة ونكرة ناقصة وهلم جرا وكل ذلك داخل النظام ومن ثم ينتمى الى طبيعتها انصرية والنحوية . وكذلك تجد ضربا على المستوى المعجمي يتعدد معناها بين : ضرب زيد عمرا وضرب الله مثلا وضرب له موعدا وضرب له قبة وضرب في الأرض وضرب خسة في سسة الخ . فلا يتضح معنى « ما » ولا معنى « ضرب » الا في جملة تامة ويظل خارج الجملة متمدا أو محتتملا .

والامر الثاني وهو الذي يرجع الى التوسع هو النقل والمقصود نقل المبني عن معناه الاشهر الى معنى آخر ويكون ذلك أيضا على المستوى النحوي وعلى المستوى المعجمي فانقل النحوي أشار إليه النحاة في باب أسماء الأعلام وفي باب التمييز ونحوها كما أشاروا إليه في انطاج الجدل كاداء معنى الابتكار والجنة الاستفهامية ( اتذكر نعمة الله عليك ) والتفريية أيضا . ( ألم يجدرك يتيما قارى ) واما للنقل على مستوى المعجم فهو موضوع علم البيان . فلظاهرة النقل في البيان عدة مظاهر يستعمل فيها اللفظ المفرد بغير معناه الحقيقي كما ان اللفظ قد يعرض له ما يخصه دلالة أو يعممها أو يغيرها كما في نقل المعنى اللغوي الى المعنى

الاصطلاحي وكما في مجاز الحذف . وهذا النقل البياني في صورته الشاملة هو اقرب شيء الى ما فهمه أبو عبيدة بلفظ « المجاز » . ولعل مكان علم البيان من فقه اللغة كمكان علم المعاني من النحو فكلهما يبدأ من حيث ينتهى قريبه ولكن الصورة النهائية لعلم البيان لم تكتمل الا في جو النقد الأدبي . ولقد عرف القزويني البيان بأنه « علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه » ولولا أن المعنى الوارد في عبارة « إيراد المعنى الواحد » هو معنى اللفظ المفرد وليس معنى النسبة لكان هذا التعريف أحسن ما يعرف به « الأسلوب » . غير أن المقصود بالمعنى هنا كما تصرح به المتن هو المعنى الذي ينشئ على تصور مفرد وهذا ما يجري عليه العمل عند التطبيق . ذلك أن موضوع البيان هو « اللفظ العربي من حيث التفاوت في وضوح الدلالة بعد رعاية مطابقته لمقتضى الحال » وما دام المعنى البياني مفردا في طابعه فقد عدل للبيانون عن فهمهم لتشبيه التمثيل والتشبيه الضمني والاسعارة التمثيلية عن اعتبار الكلام القصص المؤلف من عدد من الألفاظ الى اعتبار الصورة المفردة أو الحالة المفردة الحاصلة من التركيب وهما في نظرهم « تصور مفرد » أما لمجاز العقل فمجيأ للبيانين أن قبلوه في مباحثهم وإنما أول الأماكن به علم المعاني لانه اسناد من الاسناد وهو يحكم تعريفه : « اسناد الفعل أو ما في معناه الى غير ما هو له للاقة مع قرينه » ولعل الذي شجع له عند البيانين هو طابع « النقل » ثم ما يصاحبه من علاقة وقرينة . وفيما يلى تصور للعلاقات البيانية للفظ المفرد ( انظر الشكل أعلى الصفحة التالية ) .

ومعنى هذا أن البيانين وقد اسلبوا الاهتمام بالعلاقة الطبيعية لعلم المعاني والبيديع استحدثوا لانفسهم من الاستعمال الادبي للالفاظ علاقة أخرى سموها العلاقة الفنية أو علاقة المشابهة وعلاقات عقلية هي الزرم والغاية والحكمة والزمانية والمكانية ولقد نص البيانون على أن العلاقة الوضعية (العرفية المطابقة التي بأصل الوضع) لا يتطرق اليها التفاوت في الوضوح والخفاء لانها اما أن تكون معلومة فتتضح أو مجهولة فلا تتضح ولا فرصة هنا للزيادة أو النقص في اللفظ أو في المعنى لان الزيادة والنقص تغيران المعنى . فمن زيادة اللفظ الى فعل مثل « كسر » مثلا فنضمت عينه . ومن نقصانه أن نعد الى فعل مثل « اكسر » فنحذف منه حرف المطاوعة ولكن لم يرد في المعنى أو ينقص فيه ؟ الجواب نعم ! فلو أخذ الفعل « كسر » مرة أخرى لوجدنا معناه مكونا مما يأتي :



تحتاج المعنى العرفي الوضعي المطابق الاصل وما يناسبه من علاقة عرفية بين الزمن والمداول أو بمسألة أخرى بين اللفظ والمعنى وأن البيان قد استبدل بهذه العلاقة العرفية علاقة أخرى فنية هي التشابه كما اختار علاقات أخرى عقلية كاللزم والغائية والكمية والزمانية والمكانية فإذا قلنا « العلاقة » فليس المقصود العلاقة العرفية وإنما المقصود المصلافة الفنية ( التشابه ) أو العقلية ( اللزم الخ ) وإذا قلنا : « القرينة » فالمقصود ما ذكرناه منذ قليل من « المسارعة المصحبة » إذ لولا هذه المفارقة المصحبة ما سهل على السامع أن يسارع إلى الانخفاض عن المصلافة العرفية إلى تحليل علاقة أخرى بيانية محلها .

فإذا نظرنا إلى قوله تعالى : « أولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى ، تبادلوا بها فضلهم بغير حساب » صورة « استبدلوا » الضلالة بالهدى ولم تأخذ لفظ « اشتروا » مأخذاً حرفياً يؤدي إلى معناه العرفي . ومعنى ذلك أننا أدركنا أن الآية تهدر العلاقة العرفية وتضع موضعها علاقة بيانية فنية يمكن تفسيرها بأن نقول : شبه مطلق الاستبدال بالشراء ثم حذف التشبيه ( مطلق الاستبدال ) وأقام المصشبه به مقامه ثم اشتق من الشراء « اشتروا » بمعنى « استبدلوا » .

فإذا سئلنا عن القرينة هنا قلنا إن القرينة لفظية ويقول البعض إنها هي لفظ الضلالة وأقول إنها المفارقة المصحبة بين « اشتروا » وبين « الضلالة » بدليل أن هذا اللفظ يفسر القرينة بقوله : « لأن الضلالة لا تشتري على الحقيقة » أو « لأن الضلالة ليست مما يشتري » . فانت ترى

١ - أصول الاشتقاق أو مسأله وهى الكاف والسين والراء وهى تفيد الحدث .

ب صيغة « فعل » بفتح الفاء والعين واللام وهى تفيد الزمن .

ج - تطلب الفعل للمفعول يقع به الكسر وهذا هو « التعدية » .

د - كون هذا المفعول مما يصح أن يقال فيه انه كسر فلا يقال مثلاً كسرت الثوب .

كل أولئك يعتبر من المكونات النحوية لمعنى « كسر » وهى عرضة للزيادة والنقص فنقلنا بتفر الزمن إلى الاستقبال مع بقاء الصيغة على حالها لقصد الدعاء وقد تنعدم فكرة وقوع الحدث كان يكون « كسر » مثلاً نحوياً أو لفظاً محكياً وقد لا تتحقق التعدية ويكون عدم تحققها بحسب المفعول كان نقول : « كم حطم هذا الأحق وكم كسر » .

أما العنصر الأخير الذى تحت رقم ( د ) ، فهو يمثل ما يسمى قيود التوارد أو شروط التوارد المصحبة لأن مفعول « كسر » ينبغي أن يكون من نوع ما يصدق عليه الكسر بأن يكون مصنوعاً من مادة حشة مثلاً . ومخالفة هذه القيود التى أطلقنا عليها « شروط التوارد » يخلف لنا ما يسمى « مفارقة مصحبة » كالخافرة بين « كسر » وبين « الثوب » . وما دنا قد أوضحنا هذه المسألة على هذا النحو فإنه يجدر بنا أن نتكلم فى مفهومين هامين من مفاهيم الجبان وهما « العلاقة » و « القرينة » . فأما العلاقة فقد اشترنا منذ قليل إلى أن الأساليب البنيانية

كاستعمال لفظ « سواء » ، في قول الشاعر في  
خياط أمور :

### خطا لي عمرو قباه

ليت عينيه مسواه

فلا تضمن التسوية في الإبصار أو التسوية في  
المعنى إلا بالقرينة ومع ذلك يظل أحد المعنيين  
أقرب من الآخر لأن اختيار عين الخياط للكلام  
يجعل التمنى عليه أقرب من التمنى له لأنه لو كان  
يريد التمنى له لتخرج من تذكيره بالعاهة ولتضمن  
له شيئا آخر .

٥ - القول بالموجب وهو أن تسمح كناية فتقلب  
معناها القريب بعيدا والبعيد قريبا كما في نحو  
قوله تعالى : « يقولون لئن رجعنا إلى المدينة  
ليخرجننا الأعرض منها الأذل » فقد أرادوا بالأعرض  
أنفسهم وبالاذل بالمسلمين ولكن القرآن عكس  
عليهم ما أرادوا فقال : « ولله العزة ولرسوله  
والمؤمنين » فصدق ما اشتغل عليه الكلام السابق  
ولكنه غير موضع العزة . وتجد مثل ذلك في  
قول الشاعر :

### ولالوا قد صفت منا قلوب

نعم صلفوا ولكن من ودادي

وهناك أيضا محور التوافق والتضاد وهو  
يتوزع عددا من المحسنات البيدية فمن التوافق  
الإحصاء والمشاكلة والمزاوجة وحسن التعليل  
وتشابه الأطراف والسجع ومن التضاد الطباق  
والمقابلة والعكس والرجوع وتأكيد المدح بما  
يشبه الذم وتأكيد الذم بما يشبه المدح وكل ذلك  
محسنات معنوية .

كان ينبغي لكل ما سبق من المحاور والأبواب  
التي تقع في نطاق قلب معنى اللفظ المفرد أن  
تحتل مكانها في حظيرة الدراسات البيانية . إلا  
يعمها البلاغيون السكاكيون في المحسنات البيدية  
أما ما يمد في البديع فهو محصور الترتيب  
والتشويش ويدور عليه السلف والنثر مرتباً  
ومشوشاً والإطراد والاستتباع وكذلك محصور  
الجمع والتفريق ويدور حوله الجمع وإيضاح  
التفريق والتقسيم والتفريق والإدماج ومراعاة  
النظير وهناك أخيراً محور الزيادة والنقص وربما  
دارت عليه المبالغة والتجريد .

لقد كانت البلاغة العربية سليمة للفقد العربي  
ثم أصبحت واردة له بسبب ضعف الذوق  
النقدي وبقيت البلاغة عيسر القرون هي المنظار  
الذي يكشف به طلاب الأدب مواطن الجمال في  
النص . ولقد انفسح لنا في بداية الكلام عن

اذن إن القرينة هي المفارقة المعجمية بين اللفظين  
التوادرين . ويقال مثل ذلك في المجاز المرسل  
نحو « وإسأل القرية » الخ ولكن لا قرينة في  
في « آذانهم » و « غرست نخلة » ومجاز الخذف  
نحو « وإسأل القرية » الخ ولكن لا قرينة في  
الكنائية لأن كلا المعنيين ( القريب والبعيد ) صالح  
أن يقصد .

نصل الآن إلى فكرة المحاور التي ترتكز عليها  
بعض التصنيفات البلاغية في البيان والبديع لنرى  
مقدار السداد في تصنيف مفهوماتهم وتوزيعها  
على هذين الفرعين من فروع البلاغة . فمن الواضح  
أن المحور الأكبر في الدراسات البيانية هو محور  
الحقيقة والمجاز وأن أحد طرفي هذا المحور وهو  
المجاز هو الذي يسم الدراسات البيانية ليشرح  
المجازين اللغوي والمرسل . وهناك محور القرب  
والبعد وهو المحور الذي يدور حوله عدد من  
الأبواب الموزعة بين البيان والبديع والتي تستحق  
جميعاً أن توضع في البيان ومن ذلك :

١ - الكناية ويمكن لكل من المعنيين ( القريب  
والبعيد ) فيها أن يكون مراداً .

٢ - التورية والمعنى القريب فيها أوضح من  
المعنى البعيد ولعل خفاء المعنى البعيد فيها  
ووضوحه بالزوم في الكناية هو الفارق بينهما  
إلى جانب فارق آخر وهو أن التورية تتكئ على  
الجناس أو المشترك اللفظي بخلاف الكناية . أضف  
إلى ذلك ضرورة القرينة في التورية وعدم الحاجة  
إليها في الكناية .

٣ - الاستخدام حيث يمد معنى اللفظ قريبا  
ومرجع ضميره بعيدا كما في نحو : « لما افتتحت  
عصر القنات رمت بها أعداءها » إذ يعود الضمير على  
قناة الرمي وفي هذا استعماله بالجناس أيضا .  
وإذا لم يكن الضمير هنا راجعا إلى قناة السويس  
وهي المذكورة في المثال فإن الحقيقة فإن الذي  
يربط بين الضمير وبينها إنما هو التطابق المعجمي  
الذي ينطوي عليه الجناس وذلك في غيبة التطابق  
الإشاري الذي يستلزم أن يكون بين الضمير ومرجعه  
وبيان ذلك أنك إذا قلت : « قتل الرجل الرجل »  
فبين « الرجل » و « الرجل » تطابق معجمي  
ولكننا لا ندري إن كان بينهما تطابق إشاري  
بمعنى إن الرجل الثاني هو الرجل الأول أو لم  
يكن فإن كان صح الإضمار قللت : « قتل الرجل  
نفسه » والا فلا يصح الإضمار لأن الرجل الثاني  
غير الأول فلا يصلح الأول مرجعا لضمير الثاني .  
ولكن الإضمار ساق في الاستخدام لأورد الضمير  
في جملة غير الجملة التي فيها مجانس مرجعه .

٤ - التوجيه والإيهام وهو أن يحتمل اللفظ  
معنيين لا يتعين أحدهما إلا بقرينة حالية وذلك



أساليب أيضا فقد يكون الأسلوب مسجوعا أو غير مسجوع مشتقلا على الطبايق أو غير مشتق الخ . لأن الأسلوب هو الاختيار الفردي للتكلم أو الكاتب وهذا الاختيار يبدأ عند النقطة التي تقتنع فيها بأننا قد وفينا مطالب الصواب النحوي فإذا صح هذا فإن البلاغة في مجموعها تدور حول الأساليب .

وإذا صح في أذهاننا أن البلاغة دراسة الأساليب فإنها عندئذ تتناول جانباً من جوانب النقد المشكل الذي يشتمل على البلاغة والعروض وكل ما يبحث في شكل النص الأدبي كصميم القصة ومجرى الحوار المسرحي والترقيم والالقاء والتقطيع إلى فقرات Paragraphs ولبهذه والمخام الخ ولا تصلح البلاغة أن تكون كما كانت في الماضي منهجا متكاملا لتناول النص بالنقد لأن النقد بصورته الحاضرة قد امتد حتى اتسع لحقائق علم الاجتماع ونتائج علم النفس وثمرات الفلسفة واعتمد على ركائز من فروع المعرفة المختلفة وليست البلاغة أكثر من لبنة في هذا البناء الشامخ .

البلاغة أنها تفت بأحدى رجليها في معسكر الصناعات وبرجلها الأخرى في حلبة المعارف ومن المسلم أن النوق لا يقنن وأن معظم النقد تنوق وإذا كان الأمر كذلك فلا تصلح البلاغة منهجا نقديا بسبب ارتباطها بالشكل اللغوي والتزامها بالقواعد .

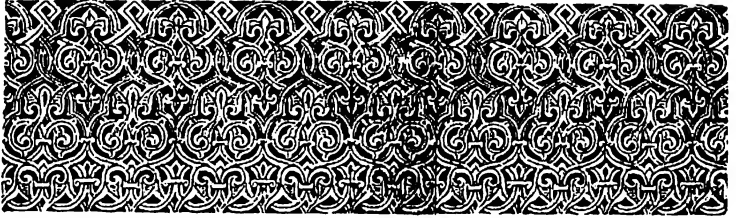
وهنا يرد علينا سؤال هام : إذا كنا نرى أن القدماء قد تجاوزوا الصواب في اعتيادهم على البلاغة في عملية النقد فإين نضع البلاغة في سياق فهمنا الإبيستيمولوجي المعاصر ؟ والإجابة على هذا السؤال أن البلاغة حتى مع تفرعها إلى فروع ثلاثة مختلفة تمتاز منها موحدا يتجه إلى دراسة الأسلوب Stylistics فالمعاني يبدأ موضوعه بالتفريق بين أسلوبى الخير والانشاء ثم التفريق بين أضراب الخير وأضراب الانشاء ثم يدور فيها بقى من موضوعه طواهر أسلوبية كالفصل والوصل والحذف والإيجاز والإطناب الخ . والبيان يرى في الاستعمال الحقيقي أسلوبيا يختلف عن الاستعمال المجازى ويلحق بين أنواع الجاز باعتبارها أساليب وكذلك بين المجازات والكتابات وأما المبدع فطسرق التحسين عنده

## هوامش

- (١١) الجزء الثانى من ٣٣٤ تطبيق الدكتور عبد الحسین الفضل .
- (١٢) الاقتراح للسيوطى ٧٢ .
- (١٣) الخصائص لابن جنى ١٨/١ . الاقتراح للسيوطى ٤٦ .
- (١٤) الخصائص ١٦٣/١ .
- (١٥) الجاسط : البيان والبيان ٣٢٢/٣ بتحقيق السندوبى .
- (١٦) الاقتراح للسيوطى ٢٧ .
- (١٧) علوم البلاغة للبراهى ٤٤ - ٤٥ .
- (١٨) التمر والتمر .
- (١٩) المبدع ٢ - ٥ .
- (٢٠) سبق شرح معنى الصنعة .
- (٢١) النقد المنهجى عند العرب لحنود ١٠٢ .

- (١) طبقات النحويين واللغويين للزبيدي : ٣٩ .
- (٢) فى الفهرست لابن النديم اشارات إلى عدد كبير من كتاب المختصرات فى ذلك الوقت المبكر .
- (٣) فى نشر الانشراح من روى على الاقتراح لابن الطيب القاسى الشرقى : ص ٢٤ مطبوعة - مكتبة العامة بالرياض د ١٩١٥ .
- (٤) الاعراب فى جمل الاعراب لابن الأثيرى . وكذلك ابن الطيب الشرقى ٢٩٠ .
- (٥) الانصاف لابن الأثيرى المسألة رقم ٤٠ ص ٣٠٠ .
- (٦) المرجع والصفحة .
- (٧) الاقتراح للسيوطى ٣٨ .
- (٨) انظر : لغة اللغة - مل والى ١١٢ ودراسات فى لغة اللغة لصبحى الصالح ١٠٩ .
- (٩) اللارابى : كتاب الحروف ١١٧ .
- (١٠) الانصاف مسألة ٢٣ ص ١٨٦ ، ٣١٧/٥٢ .
- ٥٨٨/٧٢ ، ٦٣٠/٨٧ .

# تراث الأدب الصوفي



رأى بعض النقاد فى الأدب الصوفى نتاجاً غنياً يفتقر الى مقومات التعبير الفنى ، وعده بعضهم شيئاً لا يمت بصلة الى التجربة الانسانية بسبب ما فيه من جنوح ميتافيزيقى . وتحتم هذه الاعتبارات التى أخذت شكل احكام تعممية عاجلة بيان ان هذا الادب يحفل قدر غير قليل منه بمقومات الابحار الفنى ، وان مضمونه ليس فى كل الاحوال عمارقاً ، اذ يظفر الدارس فيه بالتعبير عن تجارب واحوال ذاتية .

ونود قبل أن نعالج فى هذا البحث منجزات ذلك الأدب ان نعرض لنشأة الفن فى تربة الدين ، وأن نتعرف ما بين التجربة الفنية والتجربة الدوفية من تماثل . اما ان الدين قد احتضن منذ عهد بعيد ما انجزه الانسان من اشكال ثقافية فامر لا يحتاج الى مزيد برهان ، والتساؤل عن هذه النشأة يتصل من قريب بترات الأدب الصوفى باعتباره غير منبت عن التجربة الدينية .

ولكن ما مفرى ان ينشأ الفن ، وهو شكل من اشكال الثقافة ، فى احضان الدين ؟ يفترض عند الاجابة عن هذا السؤال ان نتعرف انطولوجيا الثقافة القديمة من حيث تبدو مختلفة عن التركيب الانطولوجى للانسان المعاصر . لقد تنبشت الانطولوجيا القديمة



بالنفس ، ذلك الحي المحل بالمعنى والسارى فى غواهر الكون ، نشبتا لم يأت معه إبعاد الجانب الإلهى ونفيه وحله كما فعلت الأنطولوجيا المعاصرة فى بعض المذاهب والتيارات . وظل الإنسان وفيها لهذا المظهر الإلهى فى مراحل التطور الثلاث التى تشمل تصدد الآلهة والإيمان بالآله الواحد كم مرحلة التجريد الميتافيزيقى لاكتساب وتصورات ثيولوجية

وبلغت الصلة بين الفن والدين أوجها فى آداب العصر الوسيط ، سواء فيما أبدع الأدباء ، أو فيما حاكوا من نماذج الآداب اليونانى . وما لبثت هذه الصلة أن تراخت عندما صعدت عليها أزمات الشعور الإنسانى بظهور الثورة الرومانتيكية التى انجبت بالفنون والآداب صوب عموم الإنسانية خاصة ، تمثلت فى التمرد الدينى ، وفى الشغف بالحرية الثقافية ، وازداد هذا التيار اندفاعا لجبر عن بزوع أزمات جديدة فى وعى الإنسان .

تلك المرحلة من التساريف تنتظم فكرة المحور منجزات فنية وفلسفية موجهة بقصد دينى ، تنصرف عليه فى الكوميديا الإلهية لدائته ، وفى قصصة المراج ، وفى رسالة الغفران وتندور هذه الأعمال الأدبية على التصورات الأخرية والعالم غسب المنظورة . وإنا لنظف بهذا القصد كذلك فى فنون التصوير والنحت فى أوروبا . ولعل تمثال موسى وصورة مريم البتول ولوحة المسيح وتلاميذه ، والزخارف الإسلامية وفن الخط العربى الذى اتخذ من آيات القرآن وحدات تكوينية ، مما يقرب التصور الخاص بالقصد الفردى الذى يتحرك فى إطار قصد عام . وكان مما شغل الوهى التاريخى لهذه المرحلة تأسيس البراهين الكوزمولوجية والأنطولوجية على وجود الله ، تلك التى تظهر بها لدى توما الأكوينى وأنسلم واسبينوزا ، ولدى متكلمي المسلمين وفلاسفتهم ذوى النزعات الجدلية وقد شغل الفكر الدينى والفلسفى آنذاك بالتقريب بين الفلسفة والوحي ، والملازمة بين النوس واللوجوس ، مفهوما بوصلة الكلمة الإلهية .

ونلاحظ فيما يتعلق بالصلة بين التجربة الفنية والتجربة الدينية ، تماثلا يتبع غربا من تبادل الأدوار بينهما . ومن أوجه هذا التماثل إرساء معرفة حسية *Intuitive cognition* تكشف وتدمج وتجاوز الفوارق الدقيقة والمحدود القاطعة .

والتجربة الصوفية والتجربة الفنية لا يمتيزان لنسبتين مختلفتين تماما ، ففى كليهما انخسراط فى الوهى الذاتى الذى لا يقف أخذا فى التمدد والنبو والاتساع ، وفيهما نبذ للمألوف والمتباد . وانتشال النفس من الانغراس فى الإبتسالات ، وتركيز الوهى وحفظه من أن يمتزق فى الفراغ والبطالة . ويهدى هذا كله إلى الاتفاق مع كولن ليسون فى تقرير ما بين الصوفى والفلسفى باعتباره شكلا فنيا من وشائج تحيل على الماطقة والوجدان ، وتمثل فى الطوائف على أراض

## ● تراث الأدب الصوفي

ويتنمى تراث الأدب الصوفي بعد أن بلغ درجة النضج فى الشكل وفى المضمون إلى العصر الوسيط ومن ثم أثرب الطابع العام لذلك العصر ، وهو ما لا نخطئه فى الأدبين الأوروبى والعربى إبان تلك المرحلة التاريخية . وتؤكد هذه الحقيقة بمسدا تاريخيا لا تقصد به تصنيف الأحداث والقائع فى إطار السابق واللاحق ، وإنما نهدف من وراء تأكيد هذا البعد أن لكل قطاع من التاريخ زمانية تتجاوز الترتيب والتسلسل ، إلى هيجوم وأزمات خاصة بالوعى الذى يمايش مرحلة من هذه المراحل فلكل مرحلة تروجهابوا بنائها وإيقاعها الزمانى . وقد ينهار هذا البناء ليفسح مجالا لبناء جديد ، وقد يبقى من البناء المتصدع ما يمتد فى تسليح طور تاريخى لاحق . وإذا كنا نلاحظ بعض الفروق بين ثقافتين متعاصرتين ، فإن وراء هذا التمايز روحا واحدة دعت كارل ياسبر *K. Jaspers*

إلى ما وصفه بالحبقة المحورية فى التاريخ ، وهى التى ظهرت فيها الثقافات العليا فى مدد من الزمان متتارية ، وسط مساحة جغرافية واسعة ومتباعدة ، وتمتد هذه الحبقة من القرن الثامن إلى الرابع قبل الميلاد ، وفيها تنهد فجر الفلسفة والوعى الجمالى فى اليونان وحركات الإصلاح الدينى التى قام بها الآباء ، فى فلسطين ودارس وانبثاق التورات الدينية فى الهند والصين (١) .

إن الحديث عن مدارج أو محاور تاريخية بغنى إلى تصور أن المحور التاريخى ينظم حركة الشعور الفردى من حيث تبدو موجهة بشعور عام ، مما يجعل لكل مدرج قصدا مميزا يتكشف فى منجزاته الثقافية ويحيلنا هذا التصور على تراث الأدب الصوفى بوصفه بضمة حية من ثقافة العصر الوسيط فى الشرق والغرب على سواء . وقد كانت هذه الثقافة موجهة بقصد ميتافيزيقى وعموم روحية وأزمات دينية تنصرف عليها فى فنون ذلك العصر وآدابه ومذاهبه الفلسفية ، وهى هجوم والزمان امتدحت حتى عصر النهضة . وفى

ولكن الام تتول هذه العرضية ؟ اليس في هذا التساؤل ما يردنا الى الاعتقاد في ان الفرق المفترضة قد تسدو في بعض الاحيان لغارفة ومصطنعة ، بخاصة اذا تشبثنا بتعقيدات الوحدة بين التعبير والتصور ؟

منفصل إذن ان نقطة الانطلاق في الادب الصوفي هو التصوف ذاته، مفهومه بوصفه موقفا من الوجود يشتمل عام ، ينحل في هذا الادب الى تعبير فني له مقوماته ومقتضياته . ان الشعر في جوهره بنية لغوية ذات تشكيل استيقى . محيط الحجاب عن الوجود والتواجد في جعلته بواسطة معرفة كشفية تنتمى في سلسلة متصلة من الحدوس ، ان الشعر بنية لغوية توحد بين لغتين ، جزئية محلية تصوغ بها الجماعة التي ينتسب اليها الشاعر تراثها الثقافي ، وعالمية عالية على التفاصيل اللغوية ، يرسلها الطلو بوصفه عائق الوجود من حيث هو حقيقة حاضرة في كل مكان . ويلتقط الشاعر هذه اللغة التي تحمل طابع الشفرة لتحوّر عنده الى ارسال جديد (٦) .

وهكذا نجد انفسنا في الادب الصوفي بازاء الوحدة بين التعبير والموقف . ذلك ان الادب تعبير والتصوف موقف . وعلى هذا النحو تبدو التجربة الصوفية في بعدها الشعري انطلاقا من الموقف بكل ما فيه من خصائص ومقومات صوب التعبير الفني عن المحور الجوهرى في التصوف كما يتمثل في حضور الطلو المكتشف في الطابع التاريخي الفريد للحظة ، سواء تكشف على نحو روى او آخر مادي . وعند هذا المستوى يلتقى الصوفى الشاعر والشاعر الصوفى ، ويتجهان الى التعبير . اما ان فيهما في ابان لحظة من لحظات الوعي دعتنا كتمت كليلها الحجاب عن حقيقة هذا الطلو الحاضر .

وتشير الدراسة التاريخية الى ان الادب الصوفى تأخر طور تضيجه واكتماله حتى القرن الثالث الهجرى وما بعده ، ذلك ان الصوفية لم يشغلهم في القرنين الاول والثاني التعبير الفني عن تجاربهم بقدر ما شغلهم المصطلح اللغوى الذى يدلون به على احوال ومقامات وأذواق ، ووضع القواعد السلوكية التي تحقق للصوفى درجة الكمال الروحى .

وسوف يقتصر البحث على معالجة هذا الادب في شكله الشعري ، وبخاصة الغزليات والخمريات وصف الطبيعة .

اما شعر الغزل فتبين فيه كيف تأتى للصوفية رد المرأة بوصفها مضمون هذا الشعر الى اصلها النودجي في الاشعر الجماعى ، وهو رد ما كان لينشأ الا عن تحول في الموقف وفي الشعور . والشعر في هذه البنية علاقات بين الشاعر والانى من جهة ، وبين الانى والكى من جهة اخرى ، بوصف المرأة تجليا استيقيا في متواليه تجلياته اشرب طبيعة الهية مبدعة . وهكذا يتول نظام العلاقات الى تركيب ثلاثى يضم الله والمرأة

النفائات التي تميل الى التراكم حين تسمح للوعى ان يظل سلبيا مدة اطول مما ينبغي (٧) .

ومما يجمع بين التصوف والشعر ، انها يؤسسان وحدة ينصهر فيها الفكر والشعور . ويتضامان في نسج متلاحم بحيث يتول الشعور الى فكر وينقلب الفكر الى شعور . وبعبارة اخرى نقول : اننا في التصوف وفي الفن على سواء نشعر بالكارنا ونفكر بمشاعرنا . والفكر عمل هذا النحو مصطبغ بالتعصبي والذاتى ، على نقض الفكر في الاتجاهات الوضعية التجريبية ، لانه فكر موضوعى ولا شخصى .

وبعد الخيال علاقة جامعة بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية ، اذ فيها يسيطر الخيال من حيث هو وسيط وعامل ادماج ، وسيط بين الحس والفهم ، وادماج من شأنه ان يدخل كسرة المظالم في مركب واحد . والخيال على هذا النحو يحل مادته ليميد تنظيها بواسطة مبادئ روحية ، ويهيى بلفة حسية في التصوف وفي الشعر ، منفتحة على الانهاى . ان منطق الخيال ليكشف عن نفسه في التجريين على نحو ابدعى يتمثل في تنظيم التجربة وتحقيق الوحدة التي تنتظمها وتبلغ عندها الوحدتها الفعلية في لحظات نادرة ، ويربها التقى الشاعر الصوفى والشاعر على صعيد وحدة اخرى تطمح الى رؤية الكل على نحو يتعدى معه الرد الى برهان منطقي . وكثيرا ما وصف كبار الشعراء والصوفية وصف شعورهم بهذه الوحدة ، واستفادوا وعيهم بها في لحظات نادرة .

ومما يدل على احتفاء الصوفية بالخيال في نتاجهم الادبى وفي تأملاتهم ومفاهيمهم العرفانى ، حديث محى الدين بن عربى عما ساء علم الخيال Science of Imagination بوصفه أحد علوم الصمفة ، واعتباره الخيال صاحب الاكسر الذى تحمله على المعنى فيجسده في اى مسورة شاء (٨) ويذكرنا هذا الوصف بمصطلح الكيمياء العقلية mental chemistry ذلك الذى أطلق على الخيال ابان ازدهار النزعة الترابطية في اوروبا في القرن الثامن عشر (٩) .

ان المعرفة التي يقدمها الخيال في التجربة الصوفية ، سواء تحولت الى تأمل خالص او ابداع فنى ، تجعل على سياق ابدعى لم ترفض منه النظرية التيوصوفية القول بان العالم كله تجليات في الخيال الالهى الرموز اليه عند ابن عربى بالعلم . وبالفلس الرحمانى من حيث هو واسطة بين الماهية الالهية divina essentia abstraction

وبين العالم بحسبانه تجليا الاشكال المتكررة (١٠) ويتر هذا السيلاب من البحث تساؤلا عن الفرق بين تجربة شعرية ذات بعد صوفى وتجربة صوفية ذات بعد شعري ، ذلك انه تساؤل ضرورى تحدد الاجابة منه طبيعة الادب الصوفى . وقد تمسنى جوهره بظرف في تبين الفرق مرضية الطرف الآخر

أسبق من الأدب الفارسي في التعبير عن الجانب الإلهي من التجربة الصوفية بثروة لغوية موروثة عن الغزل المذري، طائفة من الأشعار الصوفية إلى أبي القاسم الجيني وأبي بكر الشبلي وأبي منصور الحلاج وأبي العباس أحمد بن سهل ابن عطاء . ولدي أولئك وغيرهم ظهرت بواكير الغزل الصوفي الذي أهاب الشعراء فيه بأنساط مستقرة من أساليب الغزل المذري في طبيعته الرومانسية، وأخذ هذا الضرب من الشعر ينمو، واعتزج في مراحل تالية بأساليب وأنساط الم الصوفية بها من شعر الغزل الصريح .

ويذهب أسبني بلاثيوس إلى أن الغزليات الصوفية الصريحة في مستواها الرمزي لها ما ينظرها من المسيحية والانلاطونية الحديثة من حيث صدورهما عن تشييد الانشاد الذي فسر رمزياً في عصر أباء الكنيسة . ويذكر ديونسيوس الأريوفاغي أناسيد شهوانية منسوبة إلى هوبوتيوس . وخلال الصور الوسطى كلها كتب الصوفية من أمثال سان برنار وجرسون رسائل في الحب صيغت في عبارات شهوانية شائكة ، وصور حسية قرمز آل فار الحب الإلهي للنفس الكاملة (١٠) .

إن الإنسان يكاد يطمئن إلى أن المرأة في تراث الثقافة الإنسانية تكافئ مادلاً رمزياً لموسم ذي طبيعة محسوسة ، ارتفع في الوعي الإنساني إلى درجة من القداسة . وتؤكد الدراسة السبولوجية هذه الحقيقة متمثلة في الرباب الأسطوريات من أمثال إريس وعشتار وأفروديت وفينوس ونماح التي علت في آشور وبابل ملكة الآلهة الزينة القدر ، وفي الأسرار الهرمسية التي نصت على أن تزواج الذكر والأنثى يتولد منه حجر الفلاسفة ، وفي اعتقاد الجاهليين أن الملائكة بنات الله ، وعن هذا المظهر الإلهي في الأنثى تعبر شخصية السيدة مريم التي علت وعاء الكلمة والحكمة والتقوى ، وشخصية فاطمة لدى الإسماعيليين من الشيعة . وقد آلت الانثى في الغزليات الصوفية إلى تنمية متمضية لهذه السلسلة المتصلة في الشعور الإنساني ، ولعل رمز للرجل الروسي الذي يحقق بالولادة المعنوية درجة تجل أكثر ، إذ الولادة استقبال وارسال ، وفعل صادر عن انفعال .

وقد استوفى هذا البناء الرمزي شكله في القرن السادس الهجري لدى اثنين من كبار الصوفية الشعراء : عمر بن الفارض ٥٧٦ هـ : ٦٣٢ هـ / ١١٨٠ : ١٢٣٥ م ومحبي الدين بن عربي ٥٦٠ هـ : ٦٣٨ هـ / ١١٦٥ : ١٢٤٠ م أما ابن الفارض فقد ارتبطت قصائده بالانشداد والسماح ، وهي تتراوح في ديوانه الذي شرحه البوريني شرحاً لغوياً بلاغياً ، وعبد الغني النابلسي شرحاً صوفياً ، بين أشعار تنبئ عن استعراض المهارة والتفنن في التوضيحية البيديعية ، وأشعار

والشاعر . وفي هذه البنية القابلة للتبادل تجدد الرابطة ، فالح رابطة بين المرأة والشاعر ، والمرأة رابطة بين الله والشاعر ، والشاعر رابطة بين الله والمرأة .

ويؤلف هذا التبادل الدوري للعلاقات بأن شعر الغزل الصوفي يلفق قيمته الفنية ودلالته الرمزية في كل دراسة تنجح إلى الغزل والتكبيك ، وذلك أن السياق الرمزي للأشئ يخفى كلما تغلغل في هذه الروابط ، وكلما أمتد في المباعدة بين المرأة وأصلها النموذجي الجماعي . إن الشاعر الصوفي لينفخ من روحه في المرأة فإذا هي في غزله رمز الحكمة والحب ، وإذا جمالها رمز على جمال أكثر كلية وديبومة . يعاينه الشاعر في المظهر الحسي العياني ، ويصر به في رؤية وجدانية مشبوبة .

إن المدارس ليطفر بواكير هذا الغزل في طائفة من أشعار المذريين في القرن الهجري الأول ، ومن عرفوا بالزهاد الأتقياء من أمثال عبد الرحمن بن أبي عمار الشهير بالنس ، وعروة بن أذينة، ويحيى ابن مالك ، ويتبع ظهور هذه الطبقة امكانية المقارنة بين مسلكتهم ومسلكت المذريين من الشعراء (٧) وتقوم امكانية هذه المقارنة على ما بين الفصحة في الحب ومسلكت الزهد من تشابه ، فالعاشق المتعطف يضرب حول نفسه سياجاً من الكف والتحرير الجنسي ، والزاهد يبالغ في عزية الاقتناء والتكسب بوقف ينطوي على نبذ حرمان ، وكلاهما يكشف عن علاقة متوترة بين ما يرغب فيه وما يخشاه ، وعن وضع مقاومة لما يستهوى ويفنى .

وقد تم للصوفية في القرنين الثاني والثالث اختراع الجوانب الصوفية في شخصية قيس ، كما تتمثل في الجنون وتوهم العاطفة والاستغراق في الحب والذهول ، وصارت عبارته « أنا ليل » تمييزاً رمزياً عند أبي منصور الحلاج ، وأدخل الصوفية في أخبار الجنون ما يدل على رصف حسه ورقة شعوره ، وأصبحت شخصية قيس قالباً مرناً للصوفية في أشعارهم وقصصهم ، وانتقلت على هذا النحو من الأدب العربي إلى الأدب الفارسي (٨) .

ومن بين المدارس يذهب هانز شيدر إلى أن الأدب الفارسي كان أسبق من الأدب العربي في أحداث هذا التأليف التركيبي بين الشعر الديني والشعر الدنيوي ، بين الحب السماوي والحب الأرضي ، أو بتعبير يتصل بتاريخ الأساليب استخدام الأسلوب المتكامل التكوين للشعر الغرامي في التعبير عن الحب الإلهي . وزعم شيدر أن المؤسس الحقيقي لهذا الأسلوب هو شيخ خراسان أبو سعيد بن أبي الخير المتوفى سنة ٤٤٠ هـ / ١٠٤٨ م ، وإن المطارد نبي هذا الأسلوب الجديد حتى صار نروة مشتركة بين كل الشعراء الناطقين بالفارسية (٩) .

وفي ضوء ما ذهب إليه الدكتور غنيمي هلال يمكن أن نطمئن إلى أن شيدر لم يتحر الدقة التاريخية . ومما يؤكد أن الأدب العربي كان

السابق . وعن هذا الإيقاع الثنائي عبر الصوفية، مستعنيين بتمييز بلاغي قديم بين الحقيقة والمجاز، فالجمال المطلق أو اللا متعين هو الحقيقي . وما عداه مجاز الى مظاهر متنوعة للجمال الاول في تجلياته .

وتبدو المرأة في هذا البناء تميّنا وتجليا للالهى بعينه ما يقوم به الوعى من رد ورفع للتمتين الجزئى الدائر الى مستوى نموذجى اعلى . ولا يخفى ما فى هذا البناء النظرى المبرفانى . الذى تغفل فى التعبير الفنى لدى الصوفية من نزعة مثالية لها بواكيرها فى فلسفة افلاطون وفى الأفلوطينية المحدثة ، وفى المذاهب التى تتخذ من التجربة الوجدانية الخاصة نقطة انطلاق .

ومن الغزليات الرمزية المصوغة بأساليب مستعارة من المنزيين قول ابن الفارض :

أومض برق بالابرق لاحا  
أم فى دوى نجد أوى مصباحا  
أم تلك ليل العامرة أسفرت  
ليلا فصبرت المساء صباحا  
يا راكب الوجناء وقيت الردى  
ان جيت حزنا او طويت بطاحا  
وسلكت نعمان الأراك فجع ال  
واد هناك عهدته فياحا

رغم ابن الفارض عن الجبال المطلق والمقيد فى إطار المثالية الصوفية بقوله على نحو تقربرى مباشر ينطوى على نزعة تعليمية :

وصرح باطلاق الجمال ولا تقل  
بتقيته ميلا لنزخرف زينة  
فكل مليح حسنه من جمالها  
معار له بل حسن كل مليحة  
بها ليس لىنى هام بل كل عاشق  
كمجنون ليل او كثير عزة  
وتظهر للمضائق فى كل مظهر  
من اللبس فى أشكال حسن بديعة  
ففى مرة لبنى وأخرى بشينة  
وأوتة تدعى برة عزت  
وما القوم غيروا فى هواها وانما  
ظهرت لهم لللبس فى كل هيئة  
ففى مرة قيسا وأخرى كثرها  
وأوتة أبو جميل بشينة

وبالرغم من خلو هذه الأبيات من ترويح الخيال فان فيها رمزية لا تستبعد مكوناتها من الصبغ بقدر ما تفتقر قيمتها الرمزية من الموقف الصوفى ذاته وما يضم من اتحاد وشهود مستور بإيهام وليس متى زال أفضى الى استشمار الماخى بحيث ينقلب الشاعر متحدا بالمحبين الموديين وممشوقاتهم ومن غزليات ابن الفارض هينيته المشهورة وفيها يقول :

ابرق بدا من جانب الفود لامع  
أم أوتلعت من وجه ليل البراقع

تم عن وجدان مشبوب ورؤى صوفية للجمال الأتوتى بوصفه تجليا لجمال مثال أعلى .

ويكاد الدارس يشك فيما نسب فى مقدمة الديوان الى سبط الشاعر من أن ابن الفارض كان لا يملئ شعره الا بعد الصحو من حالات فناء قوى . لا يتعلق الشك بواقعية الفناء لانه ظاهرة مشتركة فيها الصوفية وغيرهم من الفلاسفة الوجدانيين ، وانا مشار الشك تلك الحالة الشعرية المساوقة للصحو ، لانها كانت تغضى عند الشاعر الى قصائد يبدو أكثرها مصنوعا بخفق وبراعة لغوية تعتمد على الجناس والمبغض والمفطر أحيانا ، وعلى طرافة المقابلة ودقة التقسيم الداخلى . على أننا برغم هذا البهرج فى قصائده لا نفقد الإحساس بإقاعات نهيمها هذه التوفيق . وقد كان ابن الفارض يتردد بين نمطين : نمط الشعر المذرى ونمط البديع ، وبعبارة أخرى استغل الشاعر النمطية الثانية فى تشكيل النمطية الأولى .

وعلى هذا النحو يؤذن كثير من شعر ابن الفارض بتناقض ظاهر بين التعبير الرمزي والتشبيث بان يتم هذا التعبير من خلال التركيب البديعية ، ذلك أن البناء الرمزي للشعر يتصل بالخيال والنشاط الاستعاري والصور ، ويتأسس على منطق حدسي خاص بالوجدان ، أما البديع فامر شكلي وهكذا تتمثل التناقض قائما بين جوانية الرمز وبرائية الزخرف .

ولقد أدرك الصوفية الفروق الجوهرية بين ما تمتوه بالمعبارة والإشارة تارة ، وبالتصريح والتلويع أخرى . وفى هذا السياق يذكر أبو نصر السراج صاحب اللمع أن الإشارة ما يخفى على المتكلم ككشفه بالمعبارة للطافة منشاء . ويقول الكاشاني أن فى الإشارة فهم معنى لا تعرفه المعبارة ، فهى أبليغ من المعبارة فى تعريف المبهم ، لأن المعبارة لباس المعنى ، فالمعنى المفهوم من المعبارة مستور بها ، والمفهوم من الإشارة كالنكشف العارى (١١) . وفى معنى التلويع والتصريح يقول ابن الفارض فى الثانية :

وعنى بالتلويع يفهم ثالث  
لغنى عن التصريح للمتعنت

ومما يكشف التحليل عن الرمز الشمسى فى التصديفة فسوف يبقى منه ما يعزب عن الإدراك، وما يتعذر على العقل بلوغه ، لأن الرمز على حد تعبير كارليل يكشف ويحبب فى آن واحد ، ويقدم كل شرح أو إيضاح (١٢) .

وفى الغزليات الصوفية تعبير عن فلسفة وجدانية تنطوى على ثنائية تقابل بين المطلق والمحدد ، والا متعين والتمتين . وفى إطار هذه الثنائية تتحرك نظريتهم الاستبطانية المنسوبة بطابع مثال . وأساس هذه النظرية أنطولوجى، ذلك أن الوجود عندهم يحل طابع الازدواج

وزاحمني عند استلامي أواس  
أتين ال التطواف متجبرات  
حزن عن أنوار الشمس وقل لي  
تورع لموت النفس في اللحظات  
وكم قد قتلنا بالنفوس من منى  
نفوسا آيات لدى العجرات  
وفي سرحة الوادي وأعلام رامة  
وجمع وعند النفر من عرفات  
الم تدور ان الحسن يسلب من له  
عطاف فيلحق سالب الحسنات  
فموعدنا بعد الطواف بزعم  
لدى القبة الوسطى لدى الصخرات  
هناك من قد شفه الوجد يشتفي  
بما شامه من نسوة عطرات  
إذا خفن اسدنا الشعود فهن من  
غداها في الحب الظلمات

ان تنوير هذا النص وتفسيره كما يقول وات ،  
يرتبط بالنمو والظنح الروحي موضوعا في سياق  
اللاهوت الحياضي للفكر السيكلولوجي المعاصر ،  
كما يرتبط بقصائد ابن عربي الغنائية بوصفها  
تسجيلا لتجربته ، وبفهم هذه التجربة في سياق  
مصطلحات حديث .

يقول وات ان هذه المقطوعة الغنائية تسجيل  
لرؤيا ترتكز على تجربة حقيقية عند الكيمية ،  
وقد بدأ الشاعر طوافه بتقبيل الحجر الأسود  
واستلامه ، وكان ثم زحام جعل الشاعر ياشد  
حذره من النسوة اللاتي تزاخرن وتدافعن نحوه  
مرغيات خمرهن .

وعندما سافر لتقبيل الحجر مس قلبه  
جمالهن ، وجعل النسوة يتحدثن اليه ويظهرنه  
من خطر جمالهن الذي اردى برجال كثير ، ثم  
دعونه من يمد الي لقائهن لدى القبة الوسطى  
بعد انتهاء الطواف ، ووعده العزاء والسكوى  
بعد طول اشتياق .

ورغبة النساء اول ما يجب اخذه في الاعتبار  
انهن اشكال نفسية او صور روحية باطنية  
Anime figures بالمعنى الذي قصد يونج .

وتوضح هذه الصورة الانثوية للنفس او الروح  
القوى الابداعية الكامنة في اللاشعور عند الرجل  
وعلى هذا النحو يبدو مظهر النسوة ودعوتهم  
الشاعر الى اللها مناسبة لتروق ابداعه في الحياة  
الروحية ، اما الطواف فاشارة الى الارض المقدسة  
التي ترمز للنفس ، هذا المظهر الاعلى لوجود  
الانسان الذي يبدو عبر الوعي متقدما صوب  
التحقق .

ويربط ابن عربي تقبيل الحجر بقسم على  
الواله \* وهكذا يدرك ان وجود الحق في ان  
يكون مركزا ذلك انه من خلال شعوه باهمية  
الحج حقق بطريقة امثل من ذي قبل امكنيات  
جديدة لتقدمه الروحي .

انار الغضا ضابت وسلمى بلدى القضا  
ام ابتسمت عما حكته الملمح  
وهل لملح الرعد الهتون بللمح  
وهل جادها صوب من الزن هامع  
وهل اردن ماء العليبي وحاجر  
جهار وسر الليل بالصبح شائع  
وهل عذبات الرد يقطف نورها  
وهل سلمات بالحجاز ايسامع  
وهل قاصرات الطرف عين بالبح  
عل عهدي المعهود ام هو ضائع  
وهل رقصت بالقازمين قلائص  
وهل للقباب البيض فيها تلافح  
وهل سلمت سلمى على الحجر الذي  
به العهد والتفت عليه الاصابع  
وهل وضعت من لدى زعم رضة  
فلا حرمت يوما عليها المراضع  
لعل اصيحا بي بمكة يسردوا  
بذكرى سلمى ما تبين الاصابع

ان هذه النماذج الشعرية تحيل فيها ليل  
وسلمى على وجود يتردد في وعي الشاعر بين  
تجنب واكتشاف ، تجنب بالليل والبراقع ،  
واكتشاف في البرق والنار والصبح . وهكذا  
تحتضن الدلالة الرمزية في المرأة الاطراف المتقابلة  
فاذا الوجود المتلفع بالحجاب ساطع في وجدان  
الشاعر ، واذا الستور منكشف لا يدوم للشاعر  
شهوه الا لما بالبحر الكالوق في سرعة توجهه  
مما يثير في وعي الشاعر شغفا وتربصا بهذا  
الظهور .

ويذكر تساؤل الشاعر عما صير اليهم مضيئا  
اهو وجه ليل القسيم او البرق الساطع ، بتساؤل  
ابن عربي في قوله :

فايت ثايباها وامنى سابق  
فلم ادد من شق الخناس منهما

ويلح ابن الفارض وغيره من شعراء الصوفية  
في غزلياتهم الرمزية على موروثات اسلوبية تستل  
في المزاج بين المرأة ومناسك الحج المختلفة ، مما  
يوحى بأن المرأة منسك من مناسك الحج عند  
الصوفية ، وانها على هذا النحو قد اشربت طبيعة  
مقدسة .

ولهذا الامتزاج بواكره في شعر عمر بن ابي  
ريبعة ، غير ان الموقف وطبيعة التجربة الفنية  
مختلف في الحالتين .

وقد اتاحت هذه الغزليات المتزجة بطغرس  
الحج سبيلا لبعض الفارسين الغربيين ، فحللوا  
يحللون نماذج من هذه الأشعار مستعينين بالمنهج  
السيكلولوجي . وهذا ما نلاحظ به في تحليل  
مونتجمري وات Montgomery Watt  
قصيدة من قصائد ترجمان  
الاشواق لابن عربي يقول فيها :

الله للانسان بوصفه تمهيدا عن حالة ثيوهانية  
للوعي المستيقظ وفي وصف النظام يقول ابن عربي  
انها بنت عذراء ، طفيلة هيلة ، تقيد النظر، وتزين  
الحاضر ، وتحسين الناظر وتلقب بعين الشمس  
والها ، من المبادئ المثلثات ، الساعات الزاهيات  
.. ساحرة الطرف ، راقية الطرف ، ان اسهبت  
انعمت ، وان اوجزت اعجزت .. اعجزت ..  
مستكنة جياذ وبينتها من العين السوداء ، ومن  
الصدر الفؤاد .. فكل اسم اذكره في هذا الجزء  
بمنها كنى ، وكل دار اناديها فنادها اعنى . ولم  
اقل في هذا الجزء على الامية الى الواردات الالهية  
والتنزيلات الروحانية والمناسبات العلوية (١٤) .

ويبدو هذا الوصف مدخلا لفهم شخصية  
النظام ، يتيح لنا استبطان البناء الرمزي لقصائد  
الديوان ، وتمثل مذهب ابن عسري في الحب  
بوصفه نواة هذه الرمزية واساس مذهب  
العرفاني . وسوف يتمثل ، اذا ما ادركنا تلويع  
ابن عربي للنظام ووصفها بأنها اشارة الى حكمة  
علوية مقدسة ، الكيفية التي تحول بها مظهرها  
المثالي . وقد استحوذ الخيال على الشاعر - الى  
رمز هو نتيجة لتور التجلي الذي يتكشف فيه بعد  
من ابعاد الملو (١٥) .

وفي وصف ابن عربي تلك الفتاة الارية ما يوحى  
بالانسجام واليكارة والبراءة ، انها النظام في  
تكملة وتوافقها واليكارة التي تمثل رموزا الارض  
التي لم يشمها زارع ولكنها برغم ذلك تنطوي  
على نمو وخصوبة . وغذرية النظام رمز وجود  
مطلق على امكاناته ، مفتوح صوب ذاته ، لا ياتي به  
انغراس من خارج - وهي برغم عذريتها تلد  
الحب ، لانها تولده في قلب الشاعر . اما برأيتها  
فرمز رشد طفولي يمارس بمعزل عن المآرب لعبة  
العشق مع شاعر صوفي في جعل منها دثارا غلف  
به وجوده الروحي . ووصفها بأنها عين الشمس  
يوحي على نحو رمزي بوضاء الحكمة وسطوع  
آياتها للمحيي لظلمة الحجاب ، ويمثل جمالا عذريا  
ثابت الظلمة ، أشكل غيابه على غير المرءة ،  
بريئا لكنه حارق يلهي فؤاد العاشق من جواه  
بنتصيب .

وقد تحدث ابن عربي من خلال النظام  
عما وصفه بدين الحب في قوله :  
ومن عجب الأشياء طيب مبرقع  
يشع بعناب طيب ويومي باجفان  
ومرعا ما بين التراب والشمس  
ويا عجب من روضة وسط نيران  
لقد صار قلبي قابلا كل صورة  
فهو لغزلان ودير لرهبان  
وبيت لأولان وكعبة طائف  
والواح تودة ومصطف قرآن  
ادين بدين الحب اني توجهت  
دكايله فالحب ديني وايماني

وقد انفتحت هذه الامكانيات امامه وتقدمت  
نحوه في شكل نسوة ظهرو سافرات - ومما  
يدعم هذا التفسير ان ابن عربي اول في شرحه  
« ذخائر الاعلاق » الاناس بلازواج الصافين من  
حول العرش . وباني بعد ذلك تحذير النسوة  
التي يفسر بأنه صادر من الاشعور لما ينطوي  
عليه الوقت من خطر .

ويرغم ان الاشكال او الصور النفسية  
الباطنية تحذر الصوفي من النتائج المؤلمة اذا ما  
استجاب لها . فانها تضرب الشاعر في صورة  
النسوة موعدا للقاء بالقرب من زمزم بوصفها  
- على حد تفسير ابن عربي - رمزا على الحياة  
الابدية لما في الماء من دلالة الحياة .

وتحدث ابن عربي في مقطوعته عن الملتقى، انه  
لدى القبة الوسطى لدى الصخرات . وتطابق  
هذه الصيغة ما يسميه يونج بالمرکز الوسط  
في الشخصية ، اذ قد يحدث ان ينصت الاشعور  
في الشعور ، وعندئذ يتطلب هذا الوضع مركزا  
جديدا بواسطة الشخصية الكلية Total  
personality وهذا المركز عند يونج وسط  
بين الشعور والاشعور ، وهو اقرب ما يكون الى  
يقول الشاعر دعسوة النساء للقباء عند القبة  
الوسطى التي يفسرها ابن عربي في شرحه بأنها  
برزخ ، أي وسط بين طرفين . أما الصخرات  
على حد تأويله الرمزي فتعني الاجسام المحسوسة  
الحاملة للاستقامات Projections واذ يرى  
ابن عربي زمام الموعد يشعر بسلوان وعزاه ، مما  
يؤذن بان الحالة التي وصفها كانت سريعا  
الثقل والزوال .

ولسبب مجهول امتلات قلوب النسوة خوفا  
فسره ابن عربي بالخوف على اطلاقهن من ان  
يتحدث بتولده في الاشكال . واراد النسوة من  
الشاعر ان يتحقق من انهن حجاب يتقي شيئا  
اكثر شفافية ولطفا ، وانفي بين الخوف الى ارشاء  
الشعور . وعندئذ ينبغي ان نفترض ان الشاعر  
لم يعد قادرا على تبين وجه او شكل لالتحاق  
النسوة بادية الظلمات ، وبشارة اخرى اذنت هذه  
المرحلة من التجربة بالانتهاء ، وعلى الشاعر ان  
يرأسل الطريق ولو كان ذلك دون ادنى تطرر  
الى الجمال الذي كان ذريعة السلوان والشفاء (١٦)

وتدل المقارنة بين اشعار ابن الفارض واشعار  
ابن عربي في ديوانه الصغير على ان ابن الفارض  
لم يكن يعني في غزلياته انشئ بعينها . مما يدل  
على ان المرأة عندة تقول الى مطلق الانثى ، اما  
ابن عربي ، ذلك الشاعر الصوفي الاندلسي الجوال  
فقد حدثنا في مقدمة ديوانه عن فتاة فارسية  
متعربة لقبها في مكة ، هي « النظام » ابنة الشيخ  
زاهر بن رستم . وقد اهتمت تلك الفتاة العذراء  
قصاد ديوانه ترجمان الاشواق .

ولن يتاتي لنا على حد ما يقول كوربان Corbin  
فهم هذه القصائد الا اذا وضعنا في الاعتبار تجل



وتحليل الشروح على هذا النحو شكل في جزئه منه كبير .

ولا ينبغي ونحن نقرا هذه الشروح والتفاسير ان نقلها برمتها أو نرفضها برمتها ، وليس هذا الموقف توسطا أو تقليدا ومصالحة بقدر ما هو دعوة الى معاودة النظر في هذه الشروح بوصفها ضروريا من التحليل الرمزي يطبق بعضها ويصيب .

ومن امثلة الاخلاقي في هذه الشروح الخلط بين مفاهيم متباعدة كالكتابة والاشارة والرمز ، مع ما بينها من تفاوت واختلاف . وقد كان الشرح اقرب في فهم الشعر الصوفي الى الكتابة منهم الى مقومات التعبير الرمزي .

ولعل المصطلح الصوفي الذي اخذ يستقر منذ القرن الثاني قبل الفراع يطعن الى تدوين تفاسير لهذا النوع من الشعر ، لا تكاد تخلو من التوقيف والرغبة في تزويد القاري بلوحة واسعة يهيب بها ويجلس فيها ما اراد الشعراء من دلالات . ويمر الشرح فيما دونها من رغبة في تصنيف معجم للكتابات الشعر الصوفي وإشاراته لا الرموز التي يحاول البحث الحديث تنويرها والكشف عن دلالاتها المتنوعة .

وتبدو تلك الشروح محكومة بنزوع حاد الى فيلولوجية لا تخلو أحيانا برغم ذيلها من بعض التبسيط .

ويتمثل القاري في هذه الجهود التفسيرية عدولا في بعض الأحيان عن الدلالة الرمزية في الصور المحسوسة الى التثبيت بنزعة لفظية تقارن بين الحقيقة والمجاز ، أو تزوع الى تداع مصوتي وتكاد هذه الظاهرة تبسط نفسها على ما عرءة في الثقافة الاسلامية بلم تعبير الرؤى .

ومن امثلة هذه الظاهرة في الشعر الصوفي ان يزول ابن عربي في شرحه ديوانه ترجمان الاشواق ، أسماء الأعلام تأويلا يتم عن صنعان وتكلف واختصاص ، فرامة ولبنى وليل وسليسي ومنان وابنة العراق وابن اليمين ثول كلها منته الى تأويلات لاشان لها بطبيعة هذه الشعر ، فرامة دلالة على القصد والطلب ، ولبنى هي اللبالة ، وليل اشارة الى الليل ، وسليسي كناية عن حالة سليمان ، ومنان تأويلها علم باحكام الامور السياسية .

وانما يصح مسار التفسير الرمزي للشعر لدى الفراع عندما يهللون الرموز انطلاقا من الوحي الرمزي Symbolic Conscience ومثال ذلك ان تؤول الأني لدى الفراع بوصفها طيبة قابلة متفعله ، وأن تصرف الولادة عن مجرد الدلالة البولوجية الى دلالة تكافئية توليد المشق في الرجل ، وأن تعتبر رمزا على جمال دائر متغير يفتح فيه الشموخ بواسطة للكشف بعدا من أبعاد

ومن غزليات ابن عربي الرمزية في ترجمان الاشواق قوله في النظام :

مرضى من مريضة الأحيان  
علاني بذكرها علاني  
بابي طفلة لعوب تهادي  
من بنات الخدود بين الفواني  
طلعت في العيان شمسا فلما  
الفت اشرفت باق جناني  
يا طوللا برامة داوسات  
كم رات من كواهب وحسان  
بابي ثم بي غزال وبيب  
يرتمي بين أضفلى في امان  
قال شوقي لطفلة ذات نسر  
ونظام ومنبر ويبان  
من بنات الملوك من دار فرس  
من اجل البلاد من اصهبان  
لو تروانا برامة تنصلي  
أكوا للورى بغير بنان  
لرايتم ما يذهب العقل فيه  
يمن والعراق معتقلان

ان الشاعر يصف في محبوبته البهاء والنورانية والاشراق ويجعلنا نضع ايدينا على ما يضمه رمز الأني من مغارقة بين نسبة المحبوبة الى بنات الخدود ، مما يوحي بالاستتار والمجاب ، وأشراقها في عيانه شمسا طالمة لا تقرب حتى تسطع في باطنه ، مما يعد دلالة على تمام الظهور وتشاكل هذه المغارقة من قبيل الرمز المرفاعي الحكمة الالهية التي تظهر تارة وتختفي أخرى .

والى هذه الصفات المادية اضاف ابن عربي جمالا آخر رآه في فصاحة النظام وفي بلاغتها ومليكتها المتنبلة في عرشها ، واستعمار لمرشها للملكى صورة المنبر .

وفي الشرح الذي قديم ابن عربي على ديوانه نراه يفسر قوله :

طلعت في العيان شمسا فلما  
الفت اشرفت باق جناني

بجنوح الحكمة الالهية عن عالم الشهادة وطلوعها في عالم الغيب . وهذا تصف في التأويل لأن الحقائق المرفاتية والحكمة الالهية التجليسية اما هي تتلذذ ذاتية باطنة واستيطان شخص مستط على المحسوس في الخارج باعتباره رامز التجلي .

وهكذا يفتي سياق الحديث الى فصص مادون الشرح من تفسيرات على بعض النواوين الصوفية ، سواء كانوا هم الشعراء أنفسهم أو غيرهم من الذين يتأولون الشعر الصوفي ، لقد اخط الشراح يتماطون دلالات لائبة لا يفلو اثرها من توقيف ويبحث عن التناسب بين لغة وهمية واخرى مجازية

والحق انه كلما اتجه الشعراء الى التعبير عن هذه الوحدة ، وجدنا انفسنا امام نطتين من التعبير الشعري ، النمط التجريبي والنمط الوجداني التصويري . اما النمط الاول فيشكله انفعال تام بين الفكرة والمادة ، واما الثاني فيوجد فيه هذان العنصران ويصول كل منهما الى الآخر منصهرين في البناء الشعري .

وفي ضوء التركيب الصوفي للملاقة بين الله والطبيعة ، نرى كيف آلت في تراثهم الادبي الى رمز على احتضان التقابلات والنواة الرمزية في هذا البناء هي الاله الحايث لا المالى ، المتجلى لا المتجسب . والى هذه الحايثة رمز الصوفية بوحدة القاعل تارة ، ووحدة النفس اخرى . ومن الابيات الرقيقة التي تحقق وحدة التصور والوجدان في شعر الطبيعة قول عمر بن الفارض:

تواه ان غاب عني كل جارحة  
في كل معنى لطيف رائق بهج  
في نفحة العود والنأي الرخيم الى  
تألكا بين العان من الهزج  
وفي مساح غزلان الضمائل في  
برد الاصائل والاصباح في البلج  
وفي مسالط انداء الفقام على  
بساط نود من الازهار منتسج  
وفي مساحب اذبال التسيم اذا  
أهني الى سحر اطيب الارج  
وفي التمام نثر الكاس مرتسا  
وريق المداعة في مستزده فرج  
لم ادم ما غربة الاوطان وهو ممي  
وخاطري أين كنا غير منزعج

وتتمثل هذه الابيات غنائية صوفية مشروبة بطابع روماني يدر بنا نقرا من اشعار لوردزورت وييتس ووليم بليك ونوفاليس وجسوته وولكه ورابندرانات طاغور ، عبروا فيها عن هذا الشعور الوجداني المبالغ بان الأشياء كلها حاضرة ومائلة وان الله ذاته بات قريبا غير محتجب ، وان الطبيعة ليس لديها جمال اكثر مما تبديه ، وان الكلي اللائمتها يفرح الادراك والوجدان بعرفة حسية لا سبيل للبرهان عليها . ان الشاعر في الابيات السابقة قد حول ميتافيزيقا الوحدة في العرفانية الصوفية الى تجربة شعرية ناجحة . انه يرى الحقيقة بجوارحه التي صارت كلها عيونا تشاهد ويستشعرها في معيتها وتجليها في المشاهد التي توالت في حركة شعرية متدفقة وتغضى هذه الصور الملاحقة الى القول بان الله ما دام متجليا وحاضرا فلا معنى للفرقة عن الاوطان ان الشاعر الصوفي لا يفرح بالطبيعة من خارج لانه يتاملها ، ولا يصف مظاهرها الا باعتبارها تجليات لاله الحاضر الحايث . وهكذا تتسم النظرية والادب والفن . والمالة النهائية على

المو ، ويماين فيه جمالا دائما يفتح عليه الوعي الموحد بين المثالي والمادي . والاثنى على هذا النحو وسيط يتجلى الله فيه للانسان .

ويصبح المسار الرمزي في هذه الشروح عنادنا تنص على ان معرفة المرأة من خلال عاطفة الحب هادية الى الله ، وانها تجسد للنفس وللحكمة ، وتمين لحس الاثنى الخالقة (١٦)

ويختلط التفسير الرمزي لدى الشراح ويضل عن سواء سبيله عندما يشرّبون الرمز المفهوم البلاغي للكناية من حيث هي اثبات وتوكيد واجاب الصفة للشيء بانتراع شواهد على وجودها وعندما يحجرون متأثرين بوضع اصطلاحى على الدلالات في مساق الشعر على نحو يفضي بالقرارى الى تمثّل ممان اراد الشارح لها ان تكون بقبيلة وثانية .

وقصائد ترجمان الاشواق وغيره من الدواوين الصوفية تنقسم الى انواع ثلاثة : قصائد تبيد اكثر اتساقا مع المعنى الغزل المباشر ، وهي قصائد اقتضى تأويلها على التفسير الصوفي قدرا من الاعتصاف الذي يخرج المعنى عن طبيعته ، وقصائد اخرى اكثر اتساقا مع التاويل الصوفي منها مع الغزل المباشر ، وطائفة ثالثة يكاد يتوازن فيها الاتجاهان ، فهي متسقة مع الغزل المباشر اتساقا مع التاويلات الصوفية على حد سواء (١٧) .

هذا عن الغزليات الصوفية التي صيغت بلفة تذكر القارى بانسماخ التروبادور . اما شعر الطبيعة فيبدو على وحدة الوجود والشهود ، تلك التي تشكل واقعا نفسيا وروحيا يحدد المنظور الشعري الذي تشكل هذا الشعر من خلال .

ولهذه الوحدة علاقة بمذهب التجلي الالهى في اشكال الطبيعة المتنوعة ، مما يؤذن بان الله مخلود من حيث التجلي بعد كل صورة . ولا كانت صور العالم لا تضيق ولا يعاط بها ولا يعلم حدود كل صورة منها ، لذا يجعل حد الحق ، لان العلم بصور العالم محال ، لانها لا تنتهي (١٨) . وهذا الذى يذكره ابن عربى نفهم منه ان الحد يؤذن بدخول هذه الحقيقة في نسيج الزمان والتاريخ ، وهذا وجه يقابله لدى الصوفية وجه آخر يشول الى التجلّي أو الاله العالى المحتجب .

ولن يخلص لنا البناء الرمزي لقصائد الطبيعة الا اذا تمثلنا هذه الوحدة وجدانيا على نحو ما تمثلها الشعراء ، لا على نحو ما تصوره المرفانيون في التجريدات النظرية العالية ولئن افضت المرفانية الصوفية الى ازدواجية في الملاقة بين الله والطبيعة لقد باتت مرفانيتهم اميل الى الالهية المحايثة من حيث هي روح مدير لصورة العالم . ويتردد الوجدان هذه الملاقة خصوصية دون ان يحدث تمايز او تفلاستشمار الشهود التبادلي ، فالطبيعة فى الاله ، والاله فى الطبيعة .

من العزاف لما فيها من باطنية سناوخت في العرفانية الصوفية وضع الرجل .

ويبدو شعر الطبيعة لدى متصوفة الفرس غنيا بصورة مشهورة في الأدب الفارسي ، تطالعت في الوردة التي هام الليل بها عشقا ، وفي الفرائض المحترق بالنار ، وفي السرو والنيلوفر والبراعم الناعسة . ومن خلال الكيف الحسي لهذه الصور عبر الشعراء عن التحلي للحايت في الطبيعة ، وعن اتحاد الجبال بالرحمة الخالقة .

وفي هذا السياق يقول عبد الرحمن الجامي ٨٩٨ / ١٤٩٢ في قصته المنظومة . يوسف وزليخا ،

انظر الى الشقائق في الجبال  
حين تتجمل فصول الزيبع  
كيف تشق ورودها طريقا لها من تحت الصخور  
قامت في اليده تلك التفتة من الحسن الآلى  
فطرب خيمته خارج اللبس القيس  
فاثرت له منه على الملك والملايكة  
ووقعت على الوردة من تلك اللمعة افسوه  
فسرت من الوردة الى الليل حرفة الروح  
وانثقت خلود الشمس بقبس من تلك النار  
فاحترقت في كل ماوى منها مئات الفرائش (٢١)

ويشبه موقف الصوفية الوجداني من الطبيعة موقف الشعراء الرومانسيين الذين اتخفوا لقصائهم موضوعات منزعجة من أشياء عجيبة محسوسة صارت عناوين لهذه القصائد . وكثيرا ما تقرأ في هذا الشعر قصائد في البشون الليل والمندليب والقبرة وأزارار البلك . وعلى هذا النحو تقرأ في شعر الطبيعة الصوفي قصائد كثيرة اتخذ الشعراء فيها من الحماة المطوقة موضوعا لهذه الأشعار على نحو يوحى بأنه أصبح موضوعا فنيا نموذجيا لهذا الشعر ، له دلالاته الرمزية في تراث الثقافة المصرية التقليدية ، وفي تراث المسيحية الروسي .

وقد عاود الصوفية تركيب هذه الصورة بدلالات عزمية متمدة ، فالحماة المطوقة رمز على وارد من واردات التقديس ، ورمز الروح . وهي في هذه الأشعار مطوقة تبكي عندما تسبح . ويكادها في هذا الشعر رمز على حنين الروح الى عالمها المطلق السراج ، على نحو يوحى بأن الرمز قد شكل داخل بناء خاص بالترجمة المشائية في تمييزها بين الحس المتهاوت والروسي النموذجي الباقي . أما الطوق فرمز صاغة الصوفية بتأويل لميثاق الربوبية الماخوذ على الارواح في شفاها الأولى .

ان القارئ يظفر بهذه الدلالات كلها في قصائد ابن الفارض وابن عربي والجيلي والنايلسي وجلال الدين الرومي وناصر خسرو وفريد الدين الطاهر وفيما كتب الصوفية من رسائل صغيرة متمسوة الى ابن سينا والغزالي ، وفي مطولة الطاهر الشمرية المرموقة بمنطق الطير .

حد تعبير دى لأكروا هي في الصميم الهوية بين الوجدان والفعل بحيث يخلق الفكر ما يتسامه ويتأمل ما يخلقه . والصوفي هو من يعتقد أنه يدرك الالهي مباشرة ، ويشعر باطنيا بالحضور الالهي . ويجمع في عاطفة مبهمة كل ما يشتهه الانسان المعادي الى مشاعر محددة ومعرفة منطقية (١٩) ولم يفصل الصوفية بين المرأة والطبيعة ، ذلك لان المرأة نفسها طبيعة . وأحالوا في فهمها وتصورها على نسق وجداني أساسه الإسقاط ، وتصور الطبيعة بوصفها انسانا كبيرا . انها على حد وصف ابن عربي في وضع تعشق كولي جامع بين الاحالة والاستحالة والفعل والانفعال . وهي أم لانها محل التحولات وتناكح العناصر المظي الى التوالد (٢١) .

ومن شعر الطبيعة قول ابن عربي مرواحا بين حالتين نفسيتين في وصف الاطلال تتمازجها مظاهر متقلبة بين الرغد والنومة والأنس ، وبين الجحامة والخشونة والوحشة :

يا ظلالا عند الأيل دارسا  
لايت فيه خردا أو انسا  
بالامس كان مؤنسا وضاحكا  
واليوم افسى موحشا وعابسا  
ناوا ظلم اشعرهم وما خردوا  
ان عليهم من ضميري حارسا  
حتى اذا حلوا بظفر بلقح  
وخيموا واقتروا العفاسا  
عاد بهم روضا اغن يانسا  
من بعد ما قد كان قفرا يابسا

ويبين هذا الأسلوب الذي استخدمه الشاعر في بنيته النموذجية الموروثة المظهر الخارجي للآليات . وهو مظهر مساوق لمكان قرنتها على نحو غير صوفي كما لو كنا نقرأ وصفا لطلل في الشعر العربي ولكن طبيعة الموقف تجعلنا نضع هذا المظهر في إطار التجربة الخاصة بالشاعر .

ان هذا الطلل موضوع استغاطات لأحوال نفسية متعارضة ، وهو لا يبدو في وضع انفصال عن الاوانس الذي يرمز الشاعر بهن دائما الى النفوس أو الارواح ، ويتغير يولج يرمز بهن الى اشكال وصور نفسية باطنة . وللألعاب التي تحدث عنها تروحي ببراة التصد . تبينه عن الاوانس بالنأي والتخبيم تمثيل رمزي لقرود هذه الصور الروحية بواسطة فعل التجل بين القرب والبعد ، بين الانكشاف الذي يعني تفتح الابداع على إمكاناته المتعددة والاحتجاب الذي يؤول الى كمن .

هذا اذا شئنا أن نرد دلالة الرمز وموضوعه الى استبطان خاص بالشاعر ، ذلك أن تبينه عن رحيل الاوانس بفعل مسند اللواو في قوله : تاوا ، يؤذن بتثني رمزي آخر لأرواح الكاملين

وفي هذه الرسائل صور الكتاب الطيور محلفة في شكل اباييل . وهي اذ تسبح في جو السماء تجد في قطع ما يعترضها من بحار واودية وجبال ويهلك من الطير كثير ولا يبقى في نهاية الامر الا قلة تصل الى حظيرة القدس او الى الملك او ما نمته فريد الدين العطار بالسي مرغ . وعنده الصور كلها رموز على سلوك المشتاقين وسفرهم الى الوطن الاول ، وقطعهم ما يحول دون هذا الوطن من حطوط وشواغل وعقبات (٢٢٢) .

ومن قبيل هذه الأشعار التي تدور على رمزية الطير المقتض قول جلال الدين الرومي ٦٧٢/١٢٧٣ :

لست من عالم الأرض  
لقد صنع طائر حديقة ملكوتي فصلا لبضعة أيام

فيا لطيف ذلك اليوم الذي فيه اطر حتى باب العيب

على امل ان اخفق بجناحي على عتبات ذلك الخي  
فمن ذلك الذي تصني اذني لاصواته  
واية كلمات وضعا على لساني

الا تخبرني ما تلك الروح التي كالي لها سائس ؟

انا لم ات هنا اختيارا ، فلاحظ هنالك عن الاختيار

وليعلمني الى موطني من قدم بي الى هنا

والى هذا النبط الصبوري الرموز تنتمي نصيدة ابن سينا ٢٧٠/٤٢٩ : ١٠٣٧/٩٨٠ المنيبة المشهورة التي تتم عن نزعة الافلوطينية المحدثة

كان الحمامة المطوقة موضوع فن شغل الشعراء والكتاب منذ القرن الثالث الهجري ، ولما حتى بلغ نصجه في القرن الرابع وما بعده يدل على ذلك كتاب فقيه قرطبة ابي محمد علي بن حزم المتوفي سنة ٤٥٦ م ١٠٦٣ م وهو المعروف بطوق الحمامة في الالف والالاف ، وفيه ألم بياحية الحب واصوله وانواع الحبين وطبقاتهم . اما الصوفية فقد تناولوا هذا الموضوع من خلال تركيب رمزي للنوستالجيا Nostalgia . ذلك ان الخنثى الى الوطن عندهم ينطوي على شوق عارم الى الداء والاصل . وعلى هذا النحو طم الصوفية مفهوم الوطن في طابعه الجغرافي والقومي .

ويستشف انفا في من شعر الطبيعة الصوفية شعورا بوحية شاملة تضم الكائنات جميعها في نسج متلاحم ، وهو شعور لا يتحقق الا في لحظات لادرة يلتصقها الصوفي ويعولها الى شعور . دمرى يعبر فيه عن نحيب الالهية المحايطة . ومن هذا الشعر نتعلم كيف نستقبل ما ترسل الطبيعة من شغرات ولغة مفصدة بالرموز ، وكيف ينتهي للوعي الانساني المصاصر ان يره الى

الانطولوجيا القديمة في تشبها بالقدس وعصها عليه بسف واصرار ، وكيف يتصل بالطبيعة في ينبوعها المكن بالاسرار والشاعرية ، وفي مجال الحبريات الصوفية نلاحظ انها لم تبدا من فراغ خالص وانما استلهمت ترانا هاتلا من الشعر الطوري ، وتحولت الغمر باكسر التجربة الصوفية الى رمز لحالة الوجد . وقد بدأت بوائل هذا التحول في القرن الثاني ، يدل على ذلك دوران المصطلحات الخاصة بالسفر والصحو بين متصوفة الطبقة الاولى كيحيى بن معاذ الرازي ٢٥٨/٨٧٤ وابي يزيد البسطامي ٢٦١/٨٧٧ .

وتطالما لغة الخمرين الشعرية المشوبة بالرمز في ابيات لابي منصور الحلاج رواها عنه ابو الحسين الحلواني اذ قال : حضرت الحلاج يوم وقفته فاتي به مسلسلا مقيدا وهو يضحك ويقول :

لدي غير منسوب  
الى شيء من الحيف

دعاني ثم خياني  
كفيل الضيف بالضيف

فلما دارت الكاس  
دعا بالنطع والضيف

كلما من يشرب الروح  
مع الثنين في الضيف (١٣)

لقد اذاد الصوفية من شعر الخمر والموا منه بمصطلحين يسيطر عليهما طابع التقابل الوجداني فنحنهم ان السكر يقابله الصحو كما ان البسط يقابله القبض (٢٤) .

وفي تحليل الصوفية للوجد الذي رمزوا اليه بالسكر نتبين استعواذ ضرب من اللامعقولية اذا ما ولج الصوفي في ليل الوجد ، وشعورا بفسطة نفسية عميقة وفرج وسرور غامرين . وتفشي هذه الانفعالات الى وضع تهتز فيه النفس وتشتط قواها بفساطة غير مالوف بحيث يتطرد عليها ان تركز الى السكون وان تكبت ما تجيش به من حرة وتوتر .

وبهذا الوجد المسكر يدالج الصوفي في نشوة لا حدود لها ، ولتبسط اسراره فيبوح بهذا الوجد ، وربما دفع حياته ثمنا لشططه وجراته الروحية .

وقد وصف برجسون في تحليل هذه الظاهرة التي تكاد تكون عامة بين المتصوفة والفلاسفة الوجدانيين ، تيار الفرح الفاسر ، وربة الحب التي اتسع حتى شمل كل الاشياء ، والرغبة الجسور في الاتحاد ، محيلا في تحليله على احترام النفس واستسلامها للتيار الذي انساب في داخلها ، وشعورها بالحضور الالهي المنعج على الاشراف ، وتحقيق ما وصفه القديس يوحنا الصليبي باليلة الظلماء الروح .

ومن لم كانوا يقدمون رموزهم الشرعية من خلال جس تاريخي متحول بواسطة ما للسياق من خصوصية تنوّل إلى سمات عرفانية ، من أجل المزج والنقاء عسلي الشراب والكروم الدنان بواسطة قيمة رمزية .

وفي آيات أبي مدين من هذا الموروث الصرافة والمزج والفناء على الشراب والكروم والدنان ودوران الاتحاد والسنا والطفاء والتفتيق - ويرجم هذا المعجم أضاف الصوفية إلى خبرياتهم ما يند من الموروث ، فانفردوا بضم لم تقتصر من الكرم ، ولم تهم في دنائ ، وتلك خسر لم لعمدها عند الأعشى والوليد بن يزيد وابن هرمه وأبي الهندي وأبي نواس ، مما يشي بأن أبا مدين قد خرج بها مخرج الرمز على المحبة المطلقة من الحدود والتبينات .

وفي هذا السياق الشديد النصومية يتشكل الموروث أيضا على نحو رمزي . وهذا ما نجده في خيرية ابن الفارض للشبورة اذ يقول :

شربنا على ذكر الحبيب مدامسة  
سكننا بها من قبل ان يطق الكرم

لها البدر كساي وهي شمس يديرها  
خلال ولم ييلو اذا مزجت نجم  
ولولا شداها ما احدثت لجانها  
ولولا سناها ما تصورها الوهم  
ولم يبق منها الدهر غير حشاشه  
كان غلاها في صدور النهي كتم

ومن بين احشاء الدنان تصاعلت  
ولم يبق منها في الطيفه الا اسم

وكما وتقمنا في خيرة ابي مدين على معجم يضم كفايات خاصة بهذه الخمر الرمزية ، فان هذا المعجم يتحقق في قصيدة ابن الفارض ، فخرته قديمة متجدة من كاتلة العناصر ، لا يسكنها الوهم ولا يكفيها التصور :

يقولون لي صفها فانت بوصفها  
خير ، اجل عندي ياوصفها علم  
صفاء ولا ماء ، ولطف ولا هوى  
ونود ولا ناد ، ودوح ولا جسم  
وهامت بها روحى بحيث تمازجا  
حانا ولا جرم تغلله جرم  
فطر ولا كرم ، وأدم لي في  
وكرم ولا خمر ، ولي أنهما ام

وهكذا لم يبق من الخمر في شعر الصوفية الا اسما وما توشى به من بشوة قالوها (الشعراء باحوال الوجد الالهي ، مما يدل على الكيفية التي تم بواسطتها تحول الموضوع إلى رمز شعري فيه ما في رموز الشعر من احالة موحدة بين الحسى والمثل ، بين المساكى والروحي ، بين المصنى والقاتلته والمجرد في تعالیه أن هذه الخمر في طائفة الحسى المباشرة تجاوزت المعطى المعلى إلى

وتجلت برجسون في وصف هذا الوجد عن تيار هابط ينساب في اعماق الصوفي ويريد أن يجاوزه ليكتسح الآخرين ، وعما يساوق هذا الوجد من امراض مرضية احيانا ، مؤكدا صعوبة التمييز بين غير العادى والعرشى ، وأن مشابقتها للحالات المرضية بل ومشاركتها فيها احيانا ، يتأتى فهمه اذا فكرنا في الانقلاب العنيف الذى يقتضيه الانتقال من السكونى إلى الحركى ، ومن المغسل إلى المتفوح ، ومن الحياة المادية إلى الحياة الصوفية (٢٥) .

ويذهب بعض الباحثين إلى أن الصوفية المسلمين العوا في هذا السياق بلغة اسلافهم من المسيحيين وغير المسيحيين ، اذ كثيرا ما قورن الوجد الصوفي بحالة السكر منذ عصر فيلون السكندري Philo of Alexandria اما الاباحيون فقد انعكست على لغتهم مقابلة الخمر ، على نحو لا يصدق على الصوفية الذين تشبثوا بأساليب الزهد والتطهر الروحي (٢٦) .

ومما يقد هذا الرأي ان يقال ان استقراء الأديان المختلفة يؤكد ان هذه الظواهر والاحوال الروحية كالوجد والفناء والاتحاد ، تجارب عالية ينبغي عند تناولها أن ترد إلى نظائر واشباه ، وأن تدرس بعزل عن تلم به وعن جلسته ودينه ، ومن ثم لا مجال للقول بأن الصوفية المسلمين تأثروا في خبرياتهم الرمزية بلغة المسيحيين أو غير المسيحيين ، لانهم إنما الوجد من تراث الشعر العربى بأساليب مكتملة التكوين خاصة بشعر الخمر .

ولا تكاد تظهر في البواكير الأولى بخمريات مطولة ، لانها إنما ظهرت في زمن متأخر يرجع إلى القرن السادس . ومن هذه الخمريات قول أبي مدين التلمساني ٥١٤ - ٥٩٤ : ١١٢٠ : ١١٩٧ :

ادرها لنا صرفا ودع مزجها عشا  
فتحن أناس لا نرى المزج مذ كنا  
وحن كنا فالوقت قد طاب باسمها  
لأننا اليها قد رحلنا بها عشا  
فى الخمر لم تعرف بكرم يفضها  
ولم يجلها داح . ولم تعرف الدنيا  
شعشعة يكسو الوجود جمالها  
وفى كل شيء من لطافتها معنى  
حضرنا ففينا عند دور كؤوسها  
وعدا كانا لا حضرنا ولا نجنا

لها القدم المحض الذى شفت به  
بقاه غدا يضى الزمان ولا يضى

لقد ألم أبو مدين في هذه الآيات بدرات الشعر الخمرى الذى كان قد بلغ من الناحية الفنية طور الاكتساف ، مثلما ألم الشعراء من قبل بدرات الشعر الغرامى . وتدل هذه الملاحظة على أن الشعر الصوفى في أغلبيه لم يكن بسبيل تشبيك للشعراء ان يمشوا رموزا جديدة مبتكرة ، ذلك أن الشعراء هولاء على الموروث من الانباط الإيمولوجية المستقرة

وطابع الحوار . أما المكان فتمتله في حديثه عن الغرائب التي تشبه أن تكون حانات للشاريين بقبع في كل ركن منها نديمين يتبادلان الانخاب في حين يدور الساقى على الشرب مترعا ما فرغ من الاقتراح . وقد جعل النبي يجس أوتار عسوده فتنبعث لهون تشقى الذين استغفهم الشراب . وتماثل هذه الصور من الوجهة الرمزية مجتمعة المتصوفة في الخناقات ، إذ يذكرون فيتنواجدون ويطلما الحسوار في البيت الأول ، وينمو حتى يستغرق الأبيات كلها ، ويبدو هذا الحوار بين ثمل ومجنون ، وكلاهما رمز على ما يسمى بانزلاق العقل في بحران النشوة والبسط والوجد الإلهي ، ذلك أن الفواق والمجنون حالتان يسقط بسببهما الفهم والتفكير وقانون النهار . من أجل أن يسود وجدان الليل المغمم بالفريزة والأمرار .

وفي هذه المحاورات يلتبس السكران من الساقى ألا يدع ذرة من عقل لمن يعرجون إلى الغرائب ، وليس هذا الساقى سوى رمز المرشد المثالي الذي يدبر شراب الوجد الإلهي المسكر فيتجاوز بالسالكين أفق العقل والتحليل المنطقي إلى وصيد الوجدان الغامر والماعظة المشبوبة . وهذا المرشد المثالي هو شيخ الشاعر وأستاذه الروحي « شمس تبريز » .

انه يبادر لتلميذه بشراب يغبية عن الحظوظ الماعلة ، وبظرة تخبره مئات المنازل وحدائق الورد . ويستمر الحوار في آخر القصيدة بين الشاعر ونفسه الآخذة في الوجد المنفض إلى الفرح والغبية والفناء .

ويهدئ قوله في البيت الأخير على لسان النفس لقد فقدت رأسي وتاج رأسي في منزل صاحب الحان إلى لباب الرمز الخمرى في شعر الصوفية . إذ يرمز فقدان الرأس والتاج الذي يأتلق فوقها إلى أن الصوفي لا يحقق الوجد حتى يسكر منتشيا بالله بحيث ينخس العقل ويسيطر الوجدان بوصفه أداة وبيئة ، أداة المعرفة الصوفية ، والبيئة الشاهدة عليه .

وإذا نحن استهدينا بلفة برجسون في تحليل الوجد الذي عبر عنه الصوفية في شعرهم برمز الخمر ، قلنا معه ، مهيبين : برغمية روحية ، أن النفس حين تهتز في أعماقها بالتبادر الذي يجرفها تكبر من أن تدور على ذاتها بافلاتها لحظة من القانون الذي يريد للنوع والفرد أن يحدد كل منهما الآخر دورا .

انها تتوقف كان صوتا يدعوها ، ثم تتسلسل للتيار يحملها ويضي بها قمنا . انها لا تدرك القوة التي تحركها ادراكا مباشرا ، ولكنها تحس بوجودها الماضى في رؤيتها رمزية . وعند ذلك يشرها فيض من فرح :

وجد تفرق فيه ، أو بهجة تعانيتها ، فتشعر ان الله حاضر وانها فيه . لقد أبلج الصبح

رصيد مثالي يتمكس على وصف الخمر بالتجرد من كثافة الأشياء ، ويتقوم بواسطة التقابل بين خمر بلا كرم وكرم بلا خمر ، وهو تقابل يمكن فهمه رمزيا بوصفه تعبيرا عن الله والعالم ، فكانه قال : الله لا عالم ، وعالم ولا الله ، ذلك لأن الامكان الرموز اليه بالكرم معلوم بعصمه الاصلى وليس الوجود الظاهر عليه الا وجود الحق ، وتارة لا يشهد الا الخلق باعتبار واحدة الوجود ( ٢٧ ) .

ويختم ابن الفارض خمريته بأبيات تواكب لفة الخمر بين طابعها الحسى ، مهيأ في رمزيته بلفة لا يكشف ظاهرها بقدر ما يغطي :

وقالوا شربت الالم ، كلا ، وانما شربت أتى في تركها عنى الالتم

هيننا لأهل الدبر كم سكروا بها وما شربوا منها ولكنهم هموا

عليك بها صرفا وإن شئت مزجها فعملك عن ظلم الصبيب هو الظلم وفي سكرة منها ولو عمر سكرة ترى البحر عبدا طامعا ولك الحكم

فلا عيش في الدنيا لمن عاش صاحبا ومن لم يمت سكرًا بها فاته الحزم

على نفسه فليبك من ضاع عمره وليس له فيها نصيب ولا سهم

ولما كانت الخمر في شعر الصوفية تلويحا إلى معان تدور على الحب والعرنان ووصف أحوال الوجد الروحي فانها تبدو بنية رمزية فيها ماني الرموز الشعرية من انقسام منحد وانشقاق متآلف يضاف بين الحس والمعنى ويؤلف بين الكيف الحسى للصوب وما يجاوز صوب حقيقة اكسر كلية وشعولا .

ومن هذا الشعر الخمرى قول جلال الدين الرومي :

أنت لعل وأنا مجنون فمن الذي يقودنا إلى المنزل في اللدنة لا أبى شخصا صاحبا من السكر حببي هلم إلى الغرائب حتى ترى لذة الروح في كل زمن شخص لعل ، يد في يد نجيبه والراس عريد من ذلك الساقى بالكاس الإلهية لقد خرجت من المنزل فيبادني هو بالسسكر وكل نظرتنه تغيب . وراما مئات المنازل وحدائق الورد .

للت من أين أنت أينها النفس ؟

فهذا قالته : شطريءا وطن شطري روح وقلب شطري من شط المحيط والباقي الجوهرة الفريفة فقلت لها : لم أعد أعرف قريبا لي من غريب لقد فلتت رأسي وتاج رأسي في منزل صاحب الحان

وفي قصيدة الرومي معجم فنى يستقى دلالاته الرموزة من الصور التي يسودها طابع المكان

التأملية ، عبروا فيها عن رفضي ثائر أو ادعاء مستسلم أو تردد ميتافيزيقي دفعت إليه الرغبة في الحرية التلقائية أو قلق وتساؤل عن الغاية والمصير . وتتلو هذه المحطرات الى جملة من المواقف ، شغل الشعر الرومانسي بالتميز عنها بسبب ما في طبيعته من غنائية تستمد مقوماتها من رغبة الإنسان في تأكيد الذات واتصاله بالجهول ، ومن تردده بين عظمتة ونقصه ، بين توته وشغفه ، بين ما يهيب به الى السماء وما يشده الى الأرض . وفي بعض قصائد صلاح عبد النبور وادونيس ومحمود حسن أسماوي صياغة لرموز شعرية قد تدو في قراءة ثانية كاشفة عن إبعاد صوفية ، وهي رموز استحدثتها هؤلاء الشعراء ، نذب بصوغها على غرار الرموز العرفانية الموروثة ، وانما تشكلت هذه الرمزية الصوفية انطلاقا من هوم الإنسان المعاصر وإزيماته ، ودارت في جوارحه على الرحلة والاعترا ب والسفر والقلق واللال والحزن الذي يبتسق كالينابيع الصافية التي يؤل هله سطوها بأعناق بيعة .

ولهذا الاتجاه ما يماثله في الشعر الأوروبي الحديث على نحو ما نجد في قصائد أريمان الرماد لايوت وأن يدت رموزه محددة بفاهيم العقيدة المسيحية ، وفي بعض اشعار بودلر لاندم تصورا من نوع شديد الخصوصية قوله نصرية الإنسان وكشف سوده ووصمه في مسالكه وسوء نيته ، ذلك أنه كلما زاد الاستشعار بالنقص الإنساني ، زاد الاحساس بالحاجة الى الكمال الالهي .

إن هذا البعد الصوفي في بعض التجارب الشعرية سيظل في كل العصور تعبيرا عن توق الإنسان الى التوازن والقفلة والتحرر من كل ما يحول دون أن يلهب في حقيقته ، وتزداد حاجة الشعراء الى هذا البعد كلما جثم عليه ما في المدنية والطموح الزائف من غرور وشقاء .

فرالت المشكلات ، وتهددت الظلمات ، انه الاشراق (٢٨) .

وخلصا ما يقال في هذا البحث أن الرمزية التي تطالنا في تراث الادب الصوفي ، رمزية عرفانية ذات سياق تاريخي متميز ، تأتي للشعراء أن يعبروا عنها بأنماط أسلوبية متوارثة ، اعيد في هذا الادب تشكيلها وفق البناء الرمزي المسقط وعلى هذا النحو صارت للراة والطبيعة والخمر رموزا على الاله المتجلي ووحدة الوجود المحيية والانفراج العاطفي الذي تفتح عليه الروح بضرب من النشوة والوجد .

ولا يكفي أن يكون المرء عليا بما ينطوي عليه التصوف من دلالات عرفانية لكي يكون شاعرا صوفيا ذلك أنه يوقفه على دقات التصوف النظرية يمكن أن يكون صوفيا شاعرا ، ويبقى بعد ذلك أن يقس النقد تجربته الفنية بقباس الوحدة الدينامية التي تربط بين نسق العواطف ونسق الافكار .

ولا يتأني للدارس أن يزعم أن يزعم أن الشعر الصوفي كله بسبيل هذه الوحدة ، فنه قدير غير قليل غلب فيه البناء العرفاني النظري على مقومات التعبير الفني ، فجاء شعرا منظوما يتم عن فشل فني حال دون تحقيق الوحدة التبادلية .

ولنا أن تتساءل الآن عن حدود التجربة الشعرية المعاصرة في بعدها الصوفي ، وعما اذا كانت امتدادا لهذا التراث ، أو ابتداءا أسلوبيا جديدا في شكله وفي مضونه ؟

والحق أن الشعر الصوفي الحديث لم يأخذ شكله المكتمل الا في آخريات هذا القرن على أيدي الشعراء الذين جدوا شكل القصيدة . أما بواكير هذا الشعر فنجدنا لدى طائفة من الرومانسيين الذين كتبوا قصائد تنتمي الى شعر العواطف

## هوامش

- (١) راجع في هذا السياق محمود كالد ياسمير K. Jaspers : للغات الفكر الثلاث كما عرّفه ريجيس جويليه في كتابه : المذاهب الوجودية من كوجكورد الى سارتر ، ترجمة فؤاد كامل ومراجعة د. محمد عبد الهادي أبو ريدة ، ط الفكر المصرية للطباعة والترجمة ، ١٩٦٦ ، ص ٢٥٧ ، ٢٥٨ .
- (٢) د. محمد عيسى حلال : الحياة العاطفية بين المادية والصوفية ، الطبعة الثانية ١٩٦٠ ، ص ٣٣ .
- (٣) الحياة العاطفية
- (٤) هارل شيمر : الإنسان الكامل في الإسلام ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي ، ص ٧٤ .

- (١) Karl Jaspers : The origin and goal of history, trans. by Michael Bullock, London, 1953.
- (٢) كولن ولسون : الشعر والصوفية ، ترجمة عمر الديري ، بيروت ١٩٧٢ ، ص ٣٠١ .
- (٣) ابن عربي : الفتوحات المكية ط صادر بيروت . الجزء الثاني ص ٣٠٩ .
- (٤) W.K. Wimsatt and Cleanth Brooks : Literary Criticism, London, 1970, Vol. II.
- (٥) Corbin : Creative imagination in the Sufism of Ibn Arabi, trans. by, Ralph Manheim, London, 1969, p. 216, 217.

(٢٤) راجع في هذا السياق الجمع للسراج والرسالة  
للفنجرى وبخاصة التمييز بين السكر والغلبة الغلبة وبين  
القول والغرب والرى

(٢٥) د. برجسون : مذهب الأخلاق والدين . ترجمة  
د. ساسي العلوي ود. عبد الله عبد الغلام . ط الهيئة  
للمطبعة العامة ١٩٧١ ، ص ١٠٨ ، ٢١٩ ، ٢٤٤

(٢٦)  
Short Encyclopaedia of Islam, Leiden, 1955,  
p. 243, 44, 45.

(٢٧) شرح النابلسي على الديوان . ج ٢ ، ص ١٥٤ .  
١٥٦

(٢٨) مذهب الأخلاق والدين ، ص ٢٤٦

(١٠) أسبغ بلاليوس : ابن عربي حياته ومذهبه .  
ترجمة د. عبد الرحمن بدوي ط ١٩٦٥ ، ص ٢٤٤

(١١) أبو نصر السراج : الجمع . تحقيق د. عبد الحليم  
محمود ط ١٩٦٠ والنظر أيضا عبد الرزاق الكاشغري :  
كشف الوجوه الغامضة نظم العز ، وهو على هامش ديوان  
ابن الفارض يفسر البيروني والنابلسي المظلمة المخرجة .  
١٣١٠ هـ .

W.Y. Tindall : The Literary Symbol, (١٢)

(١٣) راجع مقال مولفجمرى وات ضمن الكتاب  
الدكتوراه من محيي الدين بن عربي ، دار الكتاب العربي ط  
١٩٦٩ ومقال وات تحت عنوان : تأملات سيكولوجية في  
قصيدة غنائية صوفية :  
Psychological reflections on a mystical ode, p. 107-112

(١٤) ابن عربي : ذخائر الأمل في شرح ترجمان  
الاشواق ، ط بيروت ١٣١٢ هـ ، ٤ ، ٣ ، ٥

Creative imagination, pp. 138, 139. (١٥)

Creative imagination, p. 345. (١٦)

(١٧) الكتاب الدكتوراه في الاكروى الموقية العامة  
لمحي الدين بن عربي - راجع فيه مقالا للدكتور زكي نجيب  
محمود ص ٧٣ .

(١٨) ابن عربي : مصوص الحكم ، شرح الكاشغري  
وبال ، الحلبي ١٩٦٦ ، ص ٥٧ .

(١٩) أ. بيروني : مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة  
في فرنسا ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي ، ط ١٩٦٧ ،  
ج ٢ ، ص ٢٢١ .

(٢٠) ابن عربي : الفتوحات المكية تحقيق د. عثمان  
يحيى ، السفر الثالث فترات ٥٥ - ٥٧

(٢١) د. محمد فتحي حلال : مختارات من التفسير  
الفارسي ، القاد القومية ١٩٦٥ وراجع أيضا في سياق  
العصر الفارسي الصوفي :  
Cyprian Rice, The persian sufis, London, 1969.

(٢٢) راجع فيما يتعلق بمنظومة منطق الطير : الدكتور  
بدیع جسة في ترجمته ودراسة لهذه المنظومة - ط ١ دار  
الرائد العربي ١٩٧٥ والنظر فيما يخص رموز الحيوان  
والطير في المؤلفات الصوفية ابن عربي : اصطلاحات  
الصوفية - وهو حسن مجروح رسائل - ط حيدر آباد ج ٢ .  
والكاشغري : اصطلاحات الصوفية ، مخطوط في مكتبة الأزهر  
رقم ٦٤٠٩

(٢٣) ل. ملبينوت ، ب. كراوس : اشيار العلاج -  
١٣٦٦ ، ص ٢٤ - ٢٥





# تراثنا الفلسفي

أولا - مقدمة :

تراثنا الفلسفي هو مجموع ما وصل إلينا من نظريات في المنطق والطبيعيات والالهييات ما زالت تؤثر في سلوكنا اليومي ، وتحكم تصوراتنا للعالم ، وتعطينا موجهات للسلوك ، وتكون أحيانا الجذور التاريخية لازماتنا ومامسينا وعثراتنا في فسايا التقليم والتغير الاجتماعي (١) . فهو تراث حي ، يسعى في الأسواق ، تستعمله السلطة الدينية والسياسية من أجل التثوير والتغيير أو من أجل إيقاف مسار التقدم وحركة التغير الاجتماعي . وإن كان هذا الاستعمال في كلتا الحالتين سطحيا لا يمس إلا هامش الشعور القومي من خلال أجهزة الإعلام التي لاتعطي إلا بقدر ضئيل من مصداقيتها . ومن هنا كانت نسبته لنا بضمير المتكلم الجمع في «تراثنا» إشارة إلى فعله فينا ، وخضوعنا لأثره . ولقد تكون « الكتب الصغرى » بضمونها التي تختويه عن طريق التواصل التاريخي والتراث الحي أكثر إلرا في حياة الناس من الكتب المساء حتى ولو كانت لمية لا تعرف القراءة أو تعرف القراءة ولكن لا تطلع عليها أو تعرف القراءة وتطلع عليها ولكن لاتفهمها إلا على نحو مدرسي من أجل الله دوس العصر في المساجد أو محاضرات في الجامعات .



ليس المطلوب منا بحثا علميا في التراث بل المطلوب بحث وطني وقومي . فالبحث العلمي يدعوى التنزيه عن القرى والدقة المتساهية والنقدية الموضوعية أسطورة نشأت في الغرب من الرغبة في التخلص عن التراث بعد أن كانت مملوطة بالأصواء والانفعالات واستحالة لا ينكرها إلا متجن على الحقيقة راغب في إخطائها أو لوها . تستجبل هذه النظرة العلمية المدعاة التي تبقي الفصل بين التراث وموضوعها لأن التراث جزء منا ونحن استوار له . هو المتبع ونحن المصعب . علاقتنا به علاقة خصيوبة ونها . لا علاقة موت وجماد .

## ● تراثنا الفلسفي



ولما كان تراثنا الفلسفي معاشا فهو تراث مؤول ، يوحى اليه بمعاني قدر ما نوحى اليه بدلالات . نسقط عليه احتياجاتنا ونقرأ فيه انفسنا . تاويل التراث طبقا لحاجات العصر هو الذن استمرار له في احد معانيه ، وارتكاز له على احد جوانبه في لحظة تاريخية معينة ، وطبقا لمشروع جيل واحد ، قد يتغير هذا التاويل طبقا للحظة تاريخية اخرى ، وطبقا لمشروع جيل آخر . وبالتالي فان معرفة قضايانا الانسانية والحظة التاريخية التي نعيشها وتحديد مهمة جيلنا هي بداية فهم التراث .

التراث اذن هو المتقول اليه اولا ، والمفهوم لنا ثانيا ، والموجه لسلوكنا ثالثا . ثلاث حلقات يتحول فيها التراث المكتسب الى تراث حي ، يقوم بالحلقة الاولى الشعور التاريخي ، وبالحلقة الثانية الشعور التاملي ، وبالحلقة الثالثة الشعور العملي (٢) .

وتراثنا الفلسفي بالمعنى الدقيق يقتصر فقط على هذا اللون من التفكير الذي بدأه الكندي (٢٥٢ هـ) ، وساد فيه الفساذبي (٣٣٩ هـ) وابن سينا (٤٢٨ هـ) ، واكمله ابن رشد (٥٩٥ هـ) ، بالإضافة الى ابن باجة (٥٢٣ هـ) شادحا الفارابي ، وابن طفيل (٥٨١ هـ) شادحا ابن سينا في الغرب . وهو نفس اللون الذي الف فيه ابو بكر الرازي (٣١٣ هـ) ، وابو البركات البغدادي (٥٤٧ هـ) وغيرهم ممن تناولوا علوم الحكمة المنطقية والطبيعية والالهيية . ويخرج منه علم اصول الدين ، وعلم اصول الفقه ، وعلم التصوف . والكل يدخل في تراثنا الاسلامي القديم ابلرغم من اشتراك بعض مسائل هذه العلوم مع مسائل الحكمة .

### ١ - تطوير الفكر الديني :

نشأ الفكر الفلسفي متأخرا . فقد عاش الكندي ، اول الفلاسفة ، في النصف الاول من القرن الثالث الهجري (٢٥٢ هـ) ، واستمر الفكر الفلسفي لفترة متأخرة ، فقد عاش ابن رشد آخر الفلاسفة القدامى في القرن السادس الهجري (٥٩٥ هـ) . كانت مهمة الفكر الفلسفي تطوير الفكر الديني كما ظهر عند علماء اصول الدين أو المتكلمين . وكان المسار الطبيعي لعلم العقائد هو علوم الحكمة . فعلم التوحيد كان لابد أن يتطور الى علوم المنطق والطبيعة . الفلسفة على هذا النحو تطوير لعلم الكلام . وبالتالي يمثل الفكر الفلسفي تقدما بالنسبة للفكر الديني . كان الكندي متكلما ، وكتب في الاستبصار والفعل ، ثم تحول الى فيلسوف ، وظل الفلاسفة فيما بعد ينقون التكلمين . وبلغت ذروة هذا النقد عند ابن رشد « مناهج الادلة » حيث بين ان علم الكلام لا يتجاوز الجدل والخطابة ، وان الفلسفة وحدها هي صاحبة البرهان ، فالفكر الديني مجرد انفعال او خصومة في حين ان الفكر الفلسفي عقلاني موضوعي .

وقد تطور علم اصول الدين ، وكاد ان يتحول الى علم فلسفي خالص لولا توقف هذا التطور في القرنين السابع والثامن الهجريين . ولم يتطور بعد ، طوالع الأنوار ، للبيضاوي (٦٨٥ هـ)

ولا يهمننا نقد التراث بقدر ما يهمننا تطويره عن طريق تنقيته من شوائبه ، وتطويره من أدرانه التي يظنها جيلنا معوقات لتقدمه وعقبة في سبيل ارتقاها . لا يهمننا النقد الاكاديمي للتراث القديم ، فالتراث متقول وطني قومي شعبي ، بقدر ما يهمننا النقد الاجتماعي لواقعنا المعاصر الذي نرى التراث حيا فيه . مهمتنا اذن رصد محاوره الأساسية ، وبيان موقعنا منها ، وكيف يمكن الاستفادة منها سلبا أو ايجابا ، سلبا عن طريق رفع عثرات النفع في تصوراتنا للعالم ومقولاتنا الفكرية ، وايجابا عن طريق اختيار بدائل جديدة تكون أكثر عونا لنا في اعطالنا تصورات وقوالب جديدة أكثر فاعلية في التأثير ، وأكثر موضوعية في الفهم . وربما كانت السلبيات بالنسبة لنا الآن . نحن الخلف ، ايجابيات بالنسبة للسلف ، وربما كانت الايجابيات بالنسبة لنا سلبيات بالنسبة لهم . ومن ثم لا يوجب حكم على التراث هام شامل خارج الزمان ، بل هو حكم اجيال متعاقبة يطور بعضها بعضا طبقا لحاجات العصر ، ودفاعا عن مصالح الأمة ، كما كان يفعل الفلاسفة الفقهاء أمثال ابن رشد .

### ثانيا - الايجابيات التي توقفت :

ويمكن رصد الايجابيات التي توقفت في تراثنا الفلسفي على النحو الآتي :

ينتشر أكثر فأكثر حتى مشافو الحضارات القديمة ، لم يفرز عنها بل انتشر فوقها واحتواها وتشعلها ، لم يفرق في ذلك بين شرق وغرب ، بين صديق وعدو ، بعد أن استقر الفتح ، فانتشر فوق حضارات الهند وفارس ، كما انتشر فوق حضارات اليونان والرومان ، ففاعل مع الحضارات المجاورة بدرجات متفاوتة ، ففاعل مع فارس أكثر من فاعله مع الهند ، وفاعل مع اليونان أكثر من فاعله مع الرومان ، وليس السبب في ذلك بمسافة الجغرافية عن الجزيرة العربية بل طبائع الشعوب وأنماط الحضارات وتصوراتها للعالم كما حاول علماء الفرق الإسلامية وصفها ، خاصة الشبهستانية ( ٥٤٨ هـ ) في « الملل والنحل » ، ارتبط تراثنا الفلسفي بالنسب والمادة في فارس أكثر من ارتباطه بالصورة والمجرد في الهند ، واقترب من العقل والنظر عند اليونان أكثر من اقترابه من الشك والحس عند الرومان ، وبالتالي جمع تراثنا الفلسفي بين مادة فارس وصورة اليونان كي يفتن عملية التمثل الحضاري من خلال الواقع والمثال .

ولكننا الآن فقدنا هذه الميزة في تراثنا الفلسفي القديم بعد أن توقف مسار الحضارة الإسلامية في حين انتشرت الحضارات القديمة فتحوّلت الحضارة اليونانية الرومانية إلى حضارة غربية أو على الأقل كانت أحد دوافعها الخفية مع اليهودية والمسيحية (٣) ، كما تحوّلت الحضارة الهندية الفارسية - على الأقل على مستوى اللغة - إلى هندية نووية ، كما نعت في علاقاتنا بالغرب فقد حدث تجديد لتراثنا الفلسفي ابتداء من الغرب وليس تطويراً لفكرنا الفلسفي القديم إلا عندما نحاول التاصيل والبحث عن الجذور كما حدث في « نظرية التطور » في القرن الماضي عند شيل سميل وتاصيلها عند أبي العلاء المعري وأخوان الصفا وأبي بكر بن شرون عند إسماعيل مظهر في هذا القرن ، ثم أقرنا في جبلتنا هذا الانزواء عن الحضارات المجاورة ، والهتما كل فكر تشافى عليه بأنه فكر مستورد ودخل يقضي على أصالتنا وتربائنا وأرضنا وشخصيتنا وذاتنا وقوميتنا ، نلتف منه موقف المعارضة والرفض والهجوم ، وتجد الصدور في ذلك بنوعى أنها لغة الأجنبي وحضارة التستعير ، ونحن نهلف إلى تأكيد الذات واليات الهوية الفاسدة ، ومع ذلك وقمنا في تقليد الغرب دون احتوائه ، ودخلت الثقافة الغربية في فكرنا القومي دون أن نشعر .

والغريب إن الفكر الفلسفي الغربي في العصر

و الحواقف ، للإيجي ( ٧٥٦ هـ ) ، و « أشرف المقاصد » للتفتازاني ( ٧٩١ هـ ) ، فمنذ القرن السادس حتى القرن الثامن أصبحت موضوعات الفكر الديني هي نفسها موضوعات الفكر الفلسفي ، ووصلت المقدمات العامة عن الوجود والمادية ، والعلّة والمطلوب ، والواحد والكثير إلى آخره مع بحثي الجوهر والعرض إلى ثلاثة أرباع العلم ، ولو استمر فكرنا الديني ، وتطور فكرنا الفلسفي لابتلع الثاني الأول ، ولتحولت الآلهيات إلى انطولوجيا عامة ، وتحولت العقيدة إلى مبادئ عامة للنظر ، وربما تحولت الأخرويات إلى السمعية إلى فلسفة في التاريخ .

ولكن نظراً لتوقف فكرنا الديني ، وانحصار فكرنا الفلسفي ، ظل علم أصول الدين على ما هو عليه عند القدماء منذ بدايته قبل علوم الحكمة ثم تقلبت قسمة الحكماء على قسمة المتكلمين فيما بعد ، ونظراً لانحصار فكرنا الفلسفي فإن العقيدة قد تحطنت من جديد ، وأصبح علينا منذ القرن الثامن الهجري حتى الآن تطوير الفكر الديني أو نقده كما فعل القدماء عندما نقد الحكماء المتكلمين ، فنراجع الفكر الفلسفي إلى الفكر الديني ، وتجدد الفكر الديني ، ونحجر في العقيدة ، وعدنا إلى ما كنا عليه في بدايات العقيدة ، بل أننا فقدنا الميزة الأولى ، وهي أنها كانت حية في الشعور ، تدفع الناس إلى العمل ، وتدعو للجماهير إلى السعي والكبح ، وتحت الأمة على الانتشار والمساحة في صنع التاريخ ، وتخلق وحدة الأمة ، وتوصلها من عرى التفكك والانهايار ، وارتبطت لدينا بالشعائر والمظاهر ، انفلتت العقيدة عن نفسها ، وإزوت على معطياتها فأغضت فكرنا الفلسفي إلى البحث عن منبع جديد له في الفكر الغربي خاصة في عصر التنوير دون تطوير لذاته من الداخل منذ توقفه عند أين رشد ، أو أنه على أكثر تقدير تطور في الإصلاح الديني إحياء للعقيدة في قلوب الناس اعتماداً على التصوف كما هو الحال في « تجديد الفكر الديني » عند أقبال ، أو بودة إلى نصف الاعتزال في العدل دون التوحيد كما هو الحال في « رسالة التوحيد » عند محمد عبده ، وانتهى فكرنا الفلسفي الجاضر إلى أن يكون رافداً للفكر الفلسفي في الغرب ، وممثلاً لتياراته ، كما انتهت حركات الإصلاح الديني على يد رشيد رضا وحسن إيليا ، وغادت إلى السلفية الأولى .

## ٢ - احتواء الحضارات المجاورة :

استطاع تراثنا الفلسفي القديم بعد تطويره للفكر الديني المثل في علم أصول الدين أن

اذن عمل عقلي ايجابي ، وليست مجرد عمل لغوي قاموسي او مجرد نقل من حضارة الى حضارة اخرى ، لقد استطاع القدماء تطوير اللغة العربية ، وايجاد مصطلحات جديدة ، ولم يلجأوا الى « النقل الصوتي » Transliteration الا في اضيق الحدود . وانشأ المأمون لذلك « ديوان الحكمة » . وكثيرا ما تمت ترجمتان : الأولى حرفية ، لفظا بلفظ ، والثانية معنوية ، معنى ، وعبرة بعبارة ، وسيافا بسياف . والترجمة المعنوية في حقيقة الأمر تأليف جديد لأن المترجم يتعامل مع المعاني وسيافاتها الفلسفية والحضارية ، ويعيد صياغتها بعباراته الخاصة وتلفاظيته كمفكر وليس بمهارته كمترجم (٥) .

وقد استغرق ذلك قرنا من الزمان هو القرن الثاني . فما أن حل القرن الثالث حتى بدت بوادر الشرح والتأليف . والشرح في حقيقته الأمر ليس التعبير عن عبارة اخرى عن طريق الصيغ الانشائية والفردات المتناقلة بخطي أكثر مما يصيب ، أو يسيء الفهم أكثر مما يحسنه ، ويخلط أكثر مما يميز ، ويخص أكثر مما يوضح ، على ما يقول معظم المستشرقين ، بل الشرح عملية تمثل واحتواء جديدة من أجل إعادة بناء المعنى المستقل عن التاريخ . يعدف الشرح الى بيان الغرض العقلي ، والقصد الفلسفي ، والاتساق المنطقي ، والحكمة المطلقة كما يبدو ذلك من بعض الأعمال الشارحة مثل كتاب الفارابي الململ الثاني « الا بانه عن غرض أرسطوطاليس في كتاب ما بعد الطبيعة » أو « فلسفة أرسطوطاليس » وأجزاء فلسفته ، ومراتب أجزائها ، والموضع الذي منه ابتداء واليه انتهى . الشرح قدرة على التعامل مع المعاني المستقلة ، بصرف النظر عن العبارات والالفاظ . لذلك يأتي الشرح مرة صغيرا في الشرح الأصغر ، ومرة متوسطا في الشرح الأوسط ، ومرة مسهبا في الشرح الأكبر ، على ما هو معروف عند ابن رشد ، الشارح الأعظم . كما أن الشرح أكمل الناقص ، وربط الجزء بالكل ، وإعادة التوازن للتصور الفلسفي . كما أنه يستخمد أحيانا كقناع يتم من خلاله نقد الفكر الديني كما استعمل ابن رشد الشرح الكبير في نقد « علم الأشعرية » . الشرح في نهاية الأمر هو إعادة عرض الحضارات القديمة داخل منظور الحضارة الجديدة ، أي الحضارة الإسلامية التي هي الوعاء الأكثر شمولاً ، والأقرب اتزاناً (٦) .

وبعد أن قام العقل العربي الإسلامي بالترجمة ثم الشرح بدت بوادر التأليف المتنقل ، فكتبه الفلاوي « فلسفة أرسطوطاليس » ثم

الوسيط لم يقف هذا الموقف الرافض من ثقافتنا العربية الإسلامية بل ترجمها واستوردتها واحتواها كما فعلنا نحن ذلك مع الحضارات القديمة ، ثم تحقق من صدقها وطورها وأضاف إليها . وهكذا تتراكم الثقافات الانسانية وتتوارث حتى تصل في النهاية الى تراث انساني واحد ساهمت الثقافات المحلية جميعها في صناعته . نحن بازوائنا عنه انما نرفض ما ساهمنا في صنعه ، وننتكر لتاريخنا ، وفي النهاية لا انتاج من عدم ، ولا ابداع عن جلد ، ولا شيء يخرج من لا شيء .

وعندما حاولنا الانتشار في نهضتنا الحديثة انتشرنا غربا ولم نتشر شرقا ، وتفاعنا مع الحضارة الغربية دون الحضارة الشرقية ، واصبح لدينا رافد واحد للفكر الفلسفي الفرنسي أو الألماني أو البريطاني أو الأمريكي في ثقافتنا المعاصرة . ولم نر تفاعلا يذكر مع حضارات فارس والهند والصين كما حدث عند القدماء . فاصبح انتشارنا الحديث يقوم على ساق واحدة ، ونرى تاريخ الحضارات يمين واحدة . في حين أن الغرب ذاته بدأ يكتشف الآن « ربيع الشرق » ويخرج من ترجمته وعصره الثقافية وشوقيته الحضارية ، ونحن نريد أن نجعل أنفسنا قطعة من أوروبا منذ عصر اسماعيل ، والغرب يرانا جزءا من الشرق . ويفرح لما تقدمه له ويسمي جنينا نحونا أو صرع الخطى ، داعيا ايانا للتجهل والتريث (٧) .

### ٣ - الترجمة والشرح والتأليف

هذه القدرة على الانتشار والتمثل والاحتواء ظهرت في حركات ثلاث : الترجمة والشرح والتأليف . بدأ تراثنا الفلسفي بالترجمة . والترجمة ليست عملا آليا ، يوضع فيه لفظ مكان لفظ ، وإنما فيه نص فلسفي من لغة الى لغة بل هو عمل فلسفي يقوم على فهم المعاني الالفاظ في اللغة المترجم عنها ثم نحت الفاظ مشابهة في اللغة المترجم اليها . كما أن الاختصار والاسهاب ، والإسقاط والإضافة داخل الترجمة هي بداية تأليف جديد . فقد اسقط تراثنا الفلسفي ما لا يهتم به ، وأضاف في نفس السياق ما يهتم به ، كما أن انتقاء الأعمال المترجمة يدل على رؤية حضارية خاصة ، وليس مجرد انتقاء عشوائي . فقد ترجمت الفلسفة مثلا دون الأدب كما ترجمت كتب أرسطو أكثر مما ترجمت محاورات أفلاطون ، وترجمت « الجمهورية » لأفلاطون أكثر مما ترجمت المحاورات الخاصة بالانلاق لإل الجبال أو الطبيعة . الترجمة

بها • ونصرخ : أين مؤلفاتنا الإبداعية ؟ ويتحدى البعض منا : أروني إبداعا فكريا واحدا أثر في جيلنا من جيلنا ندخل به التاريخ ! فإذا ما ألق البعض منا فاته يفشل ذلك في لغات أوروبية دون ما ظروف قاهرة لأنها لغات الإبداع • ويكون التحدي الأعظم متى تنتهي مرحلة الترجمة ولابد التأليف حتى يترجم الآخرون عنا كما كانوا يفعلون في العصر الوسيط ؟ وتكون الإجابة : ذلك حلم بعيد المنال !

#### ٤ - اللغة الجديدة :

ونتيجة لحركات الترجمة والشرح والتكليف في تراثنا الفلسفي القديم وضعت لغة جديدة أصبحت هي لغة الفلسفة خاصة إذا علمنا أن تأسيس العلم هو أساسا وضع لفته ومصطلحاته . ظهرت عدة مصطلحات عربية مثل الجهر والعرض ، الزمان والمكان ، الكيف والكم ، الجهة والإضافة ، الملة والمطلول ، المادة والصورة ، الوجود والمهابة ، إلى آخر هذه المصطلحات التي تتميز بأنها عقلية خالصة ، عامة شاملة ، إنسانية مفتوحة يمكن للذهن البشري الخالص أن يتعامل معها بصرف النظر عن العقيدة أو الإيمان أو الدين أو الملة • واختفت مصطلحات دينية قديمة كثر استعمالها في علم أصول الدين مثل : الله والمخلق ، الإيمان والكفر ، الفسوق والعصيان ، الكبيرة والصغيرة ، التواب والغتاب ، الجنسة والذار ، الدنيا والآخرة ، البعث والقيامة إلى آخر هذه المصطلحات الخاصة العقائدية التي لا يفهمها إلا المؤمنون • وبالتالي أصبح تراثنا القديم قادرا على التناحر مع الفلسفة اليونانية خاصة والفلسفات الشرقية القديمة عامة دون أن يجد في ذلك أدنى حرج أو أي نقص في وسيلة التخاطب وأساليب الحوار بل أن الفارابي استطاع في كتابه « الحروف » أن يضع منطقا لنشأة اللغة عندما تتقابل الحضارات ، واضعاً بذلك أسس « الاثروبولوجيا اللغوية والحضارية » •

وقد حدثت ظاهرة لغوية فريدة هي ظاهرة « التشكل الكاذب » عندما أسقطت الحضارة الإسلامية الناشئة لغتها العقائدية الخاصة ووضعت محلها لغة العصر ، لغة الحضارات القديمة ، وليست بالضرورة اللغة اليونانية لأنها كانت لغة العصر في ذلك الوقت ، وعبرت عن مفهومات الحضارة الإسلامية التي لم تصد اللغة الدينية القديمة قادرة على التعبير عن كل إمكاناتها ، في مواجهة حضارات مجاورة تنتشر فوقها ، تحتويها وتشملها ، لم يعد لفظ « الله » يعبر عن مفهونه ، بل كانت ألفاظ

« فلسفة الأفلأطون » كى يكتب أخيرا من تصنيف السعادة ، مستقلا عن الأفلأطون وأرسطاطاليس ، لم يكن الهدف من الترجمة والشرح إذن الاستيعاب بهدف التعلم والتعلم إلى مالا نهاية ، بل كانت وظيفتهما إثارة العقل الإسلامي وتوجيهه إلى مواطن الخطر أو الأمان ، ووضعه على طريق الحق والإبداع • كانت الترجمة وسيلة والإبداع غاية • وكان الإطلاع على حضارات الغير مقدمة للإبداع المحل للشعوب • كانت المحصلة إيجابية للغاية ، إذ ترك لنا القدماء تراثا فلسفيا مازلنا نجعم مخطوطاته ونصورها • ومازلنا ننشر بعضها ، ومازلنا نحاول فهم ما ننشر ونحن واقفون غافري الألفاء أمام الحضم الهائل من الإنتاج والإبداع •

أما نحن فقد بدأنا الترجمة عن الحضارات المجاورة ، أعني الحضارة الأوروبية ، وكما نصل إلى قرنين من الزمان منذ الحملة الفرنسية على مصر في أواخر القرن الثامن عشر ، ومازلنا نترجم حتى الآن • مازلنا نستوعب ونعلم ونتعلم ولا أصبح معدل الانتاج الغربي أسرع بكثير من معدل الاستيعاب فسنظل دائما لاهتين ورده الغرب محاولين اللحاق به حتى نصاب « بالصلصة الحضارية » فننتعب ونياس ونموت • بل أننا لم نصل بعد إلى مرحلة الشرح واستخدم النصوص الترجمة لغايات محلية كما فعل ابن رشد مع أرسطو (٧) بل أننا نترجم ونقلد فوق واقعنا الحضاري بأرقام من المترجمات تطمس رؤية الواقع ولا تساعد على كشفه ، ولا تساهم في تقدمه ، إن لم تعمل على تأخره . وقد حاولت الدولة بمشاريعها العديدة المساهمة في حركة الترجمة ، وإقامت لذلك الهيئات والمؤسسات ومع ذلك كانت إمكاناتها أقل بكثير من إمكانيات ديوان الحكمة في عصر المأمون • هناك تفرغ المترجمون لتعلمهم وكانوا أصحاب رسالة في الوعي الحضاري ، وليسوا موظفين في الدولة تهتمهم الساعات الإضافية ، ودون تخطيط مسبق •

فإذا ما حاولنا التأليف حاول كل مؤلف أن يقضي على من سبقوه إلا فيما ندر ، وكان وحده هو فارس الميدان ودون أن يبني على ما بناء الآخرون فلم تحدث عملية التراكم التاريخي حتى بدأ كثير من الأعمال كلفاعات في الهواء ، فرصة بغير سلاح ، وصوبيل بلا خيل ، ومبارك بلا أبطال • وإذا ما ألفنا فالتنا نترجم أيضا ، ونجمع مادة علمية من وضع الغير ، ويكون التأليف لدينا تجميعا وانتقاء سرا ، وهو الأخطر ، ومن هنا أتت مشكلة الترفقات وهو ما نسجيه بنقل في الإمانة العلمية ، ونشكر صاحبها إذا ما نسبك

• المحرك الأول • ، • العلة الأولى • ، • الصورة المارقة • ، • الواحد • ، • العقل والمقابل والمقول • ، • الانهائي • إلى آخر هذه الألفاظ التي استعملها الفلاسفة قديما وحديثا للدلالة بها على مفهون التنزيه . ومع ذلك ظل المضمون الأول ، وإن تم الاستغناء عن الشكل وهو اللفظ ، فالمحرك الأول خالق ، مبدع ، يعنى بالمالم ؛ يعلم ويقدر على كل شيء على عكس مضمون اللفظ عند اليونان الذي يشير إلى قسم الحركة والاكتفاء الذاتي دون العناية بالمالم (أ) .

ولكننا الآن نقف ضد كل من يخرج من لغة العقائد الخاصة إلى اللغة الإنسانية العامة . وتكون لدينا حساسية رافضة للمصطلحات الإنسانية الشائعة ، فقلت لفتنا تقليدية منظوية على نفسها ، ترفض الحوار ، وتبني المشاركة ، وبالتالي صعب إيجاد لغة مشتركة للحوار بين الإجهادات الفكرية داخل ثقافتنا وبين حضارتنا وحضارات الغير ، فصاعت الوحدة الفكرية القائمة على التنوع ، وتحولت إلى تيارات متدبرة يماضي بعضها بعضا ، على الرغم من قول ابن سينا قديما : « لا مشاحة في الألفاظ » .

#### • - العلم الطبيعى :

بدأ تراثنا الفلسفى كثرات علمى لبل إن يصبح تراثا فلسفيا . فقد اعتنى الأوائل أولا بالعلوم الطبيعية وخصوصا الطب والكيمياء ، وقد احتاجت الحضارة الإسلامية القديمة لهذين العلمين نظرا للفتوحات ، الطب لمداواة الجرحى ، والكيمياء لصناعة السلاح (٩) . كان الفلاسفة الأوائل علماء قبل أن يكونوا فلاسفة . كان الكندي عالم كيمياء ، وكان الرازى وابن سينا وابن رشد أطباء . وكان لفظ الحكماء ، يضم الفلاسفة والعلماء والرياضيين والفلكيين والأطباء كما هو واضح من « تاريخ حكماء الإسلام » للبيهقى ( ٤٧٠ هـ ) أو « أخبار الحكماء بأخبار الحكماء » للنفطى ( ٦٢٤ هـ ) أو « عيون الأنباء في طبقات الأطباء » لابن أبي أصيبعة ( ٦٦٨ هـ ) . الفلسفة تكمل العلم وليست بديلا عنه ، والحكمة طبيعيا قبل أن تكون هبة ، ومعرفة البدن مسابقة على معرفة الروح . ورسائل الكندي الفلسفية ورسائل الرازى كلها دراسات حول الظواهر الجوية والموضوعات الطبيعية . بل إن الفارابى نفسه فيلسوف الإشراق يتحدث عن « فضيلة العلم والصناعات » - كما ضمت رسائل اخوان الصفا العلوم الرياضية والطبيعية وعلوم الحياة بجوار علوم الحكمة .

أما نحن فقد شطرننا الحكمة شطرين ، فأخرجنا الحكمة الطبيعية وحولناها إلى العلم ، وجعلنا الحكمة الإلهية وحيدة بمفردها ، وبالتالي انفصل العلم عن الفلسفة ، وانفصلت الفلسفة عن العلم ، وحدث « الفصام النكد » بين كليتي الآداب والعلوم ، في حين أن حضارة الغرب استمرت في المحافظة على هذه الوحدة التي لا انفصام لها بين علوم الطبيعة والعلوم الإنسانية كما يتضح حتى الآن في « السربون » . أصبحت الفلسفة لدينا طائفة في الهواء لا تتركز على شيء ، وتحول العلم إلى تجارب وتطبيقات دون نظرة شاملة للكون . ولم تشفع « فلسفة العلوم » في كليات الآداب في رتق هذا الفتق ، كما لم تبق كليات العلوم من الفلسفة إلا مجرد اسم أو لقب ملهى « دكتوراه في الفلسفة » وتعنى بها دكتوراه في العلوم .

وعلى هذا النحو تكون الدعوات المعاصرة لانشاء فلسفة علمية لها ما يؤصلها في تراثنا الفلسفى القديم ، ولا تحتاج إلى نقل من التراث الغربى الذى هو ذاته في هذا الموضوع استمرار لتراثنا القديم (١٠) . وتكون الحاجة إلى تأسيس نظرة علمية للكون وإقامة مجتمع علمى أو دولة علمية حاجة أصيلة . ولا يعنى ذلك بالضرورة البدايات من جديد بالعلم الطبيعى أو بعلمى الطب والكيمياء كما فعل القدماء ، فقد كان العلم الطبيعى بوجه عام وهذان العلمان بوجه خاص يعبران عن حاجة المجتمع الإسلامى فى ذلك العصر . وإننا نكون البحث عن تأسيس الفلسفة طبقا لحاجات عصرنا التى قد يكون العلم الطبيعى من بينها وقد يكون غيره . فإذا ما شخص البعض حاجة العصر على أنها ما زالت هى العلم نظرا لما نعيش فيه من خرافات وأساطير كانت الدعوة إلى نشأة فلسفة علمية تلبية لحاجة العصر ، ومتسقة مع نشأة الفلسفة عند القدماء . وإذا ما شخص البعض الآخر حاجة العصر الأساسية على أنها هى السياسة نظرا لما نعيش من مواقف مقاومة أو تحرير أو فضال فإن الفلسفة بالضرورة تكون فلسفة سياسية أو بمعنى آخر تكون الفلسفة بالضرورة هى أيديولوجية العصر .

#### ٦ - الفكر الموسوعى :

اتسم تراثنا الفلسفى بطابع الفكر الموسوعى الذى يضم كل شيء : منطق أو طبيعيات وإلهيات على ما هو معروف من قسمة الفلسفة عند ابن سينا . وقد أضاف إليها اخوان الصفا « النفسانيات » . ويضم المنطق الرياضة ، كما

هذه المعارف العامة كثيرا ما تكون عقائد واحكاما مسبقة وتقاليد موروثية ومسلمات مقبولة ينقضيها البرهان ، ويمورها الدليل ، ولا تستفيق على منطق ، تمنع من الدهشة والتساؤل ، وتطفيه نوعا من الاطمئنان والأمان . ولكنه فقد التخصص الدقيق ، ولم يمد عالم طب أو كيمياء أو موسيقى أو منطق له اكتشافاته وإسهاماته في تقدم العلم . فإذا ما تخصص علماءنا فإنهم يقصرون همهم على التخصص الدقيق دون أية معارف شاملة للكون ، فهم علماء وليسوا فلاسفة ، اقتصرنا على جانب واحد من النشاط الانساني ، وأوقفوا باقى النشاطات الأخرى .

#### ٧ - التصور الشامل :

وقد قام هذا الفكر الموسوعي في تراننا الفلسفى القديم على تصور شامل للحياة وللكون لا يرفض جانباً دون جانب ، ولا يؤثر جزءاً على جزء ، بل يضمها جميعاً في تصور متكامل للحياة . وهو الذى سعى خطأ بالتوفيق أو سخرية بالنفثين ، فمحاولة الفارابى الرائدة ، فى الجمع بين رأيي الحكيمين افلاطون والابى وأرسطاطاليس الحكيم ، تدل فى واقع الامر على الرغبة فى إيجاد تصور شامل متكامل متوازن للكون يجمع بين الفكر والواقع ، بين الصورة والمادة ، بين المجرى والعيانى ، بين العقل والحس ، هذا التصور الفلسفى المتكامل هو التعبير النظرى عن الرؤية الدينية للعالم التى تجمع بين النفس والبدن ، بين الدنيا والآخرة ، بين الفرد والمجتمع ، بين الحرية والضرورة الى آخر هذه الثنائيات المعروفة والمشهورة فى كل دين . لذلك لم يرفض تراننا الفيلسوف القديم أية نظرية بل احتواها جميعاً وضمها اليه ووضعها فى مكانها الصحيح ثم أكمل عليها ، وعبر من خلالها عن التصور الاسلامى الشامل المتكامل للحياة والكون .

وقد بلغ من ولع الفلاسفة بالتصورات الشاملة أن جعلوا علم الله بالكليات كما جعلوا علمه

تشمل الطبيعيات النبات والحيوان والجما ، وتحتوى الالهيات على مباحث النفس ونظريات الاتصال . وقد ضم الفكر الموسوعي كل نظريات مصر ، واحتوى كل ما أنتجته الحضارات القديمة من اكتشافات ، وما قدمته من اختراعات وتنج فكرى عام . وهذا هو ما سماه الفارابى - احصاء الملوك ، وما سماه ابن سينا - فى اقسام العلوم العقلية . فقد قسم الفارابى العلوم القديمة الى خمس مجموعات : علم اللسان ، وعلم المنطق ، وعلم التعاليم ( الرياضيات ) ، والعلم الطبيعى والالهى ، والعلم المدنى ، وعلم الفقه وعلم الكلام . والطبيعيات والالهيات تدخل فى مجموعة واحدة ، ودراسة الطبيعة والله تتم فى نفس العلم . كما ان العلم المدنى وعلم الفقه وعلم الكلام تدخل فى علم واحد وهى علوم السياسة والاقتصاد ، فهى نفسها علم الفقه ، أى علوم الممارسة والعمل وعلم الكلام أى علم العقيدة والنظر . اما ابن سينا فإنه قسم الحكمة قسمين : نظرية وعملية . وتشمل النظرية العلم الالهى والعلم الرياضى والعلم الطبيعى . وتشمل العملية الأخلاق والسياسة وتدبير المنزل (١١) .

ولم يمنع ذلك القدماء من التخصص الدقيق ، فقد كان الكندى ، كما قلنا ، عالم كيمياء وطبيبة وخبيراً فى عمل الساعات ، وعالم موسيقى . كما كان الفارابى عالم منطق ولغة وعالم موسيقى . وكان ابن سينا عالم طب وصيدلة وواضع علم الفراسة وعالم نفس ، وكان ابن رشد عالم طب وفقهياً ومكتكلاً ، وكان الفكر الموسوعي الشامل لم يمنع صاحبه من ان يكون له باعه فى تخصص دقيق يبدع فيه .

وقد امتدت هذه الروح الى الغرب فى العصر الوسيط ، فتمكن أنصار الفلسفة الاسلامية من الابداع أيضاً فى التخصص الدقيق . فوضع ريسون الليل ، المنطق الجديد ، وكان موسى ابن ميمون طبيباً وفقهياً حتى تحول التخصص الدقيق الى علوم مضبوطة ، وبدأ الغرب التخل عن النظرة الموسوعية التى كانت سائدة حتى هيجل وقسمته الفلسفة الى منطق وطبيعيات والهيئات ، ظلت فى المذاهب الفلسفية الشامخة ، وريشة العصر الوسيط ، ابتداءً من الانسان كمحور للكون (١٢) .

اما نحن فقد أثرنا الإبقاء على المعارف العامة دون التخصص الدقيق . وأصبح الفيلسوف لدينا الثقافة الذى لديه معلومات عامة عن عديد من الأشياء دون تلمس ودون أن تساعد على الحصول على تصور عام شامل للكون . بل ان



نودج التوحيد التام - فلا شيء في الايمان لا يقوم العقل ، ولا شيء في العقل يناقض الايمان - فإذا ما حدث تناقض بينهما في ذهن الفيلسوف فانه يكون تناقضا ظاهريا محضاً يسهل الخلاص منه بتأويل الايمان حتى يتفق مع العقل - فالعقل اساس الايمان ، والفلسفة مقياس الدين ، والحكمة معيار الشريعة - ليس الاتفاق في النهاية فقط وهي الحقيقة بل في الوسيلة أيضاً وهي العقل لأن الحق لا يضاد الحق بل يوافقه ويشهد له على ما يقول ابن رشد - وأن الفلسفة هي الأخت الرضيعة للشريعة ، فهما متحابتان بالطبع ، متفتتان بالجواهر والفريضة على ما يقول ابن سينا .

ان الفرق الوحيد بين النبي والفيلسوف مثلاً عند ابن سينا هو أن النبي يتخيل الحقائق في حين أن الفيلسوف يتصورها ، تعتمد المخيلة على الصور المتوسطة للأبصار ، والتأثير على النفوس في حين يدرك العقل الحقائق مباشرة مجردة عن أية غاية نفعية . وإذا كان النبي يامر الناس بالشرائع لأن الفيلسوف يدرك الحق بطبيعته ويفعله من تلقاء نفسه دون ما حاجة إلى شرائع تكون واسطة له . وإذا كان النبي يضابط العامة فإن الفيلسوف يضابط الخاصة (١٧) . وقد أوحى ذلك إلى البعض بأن تراثنا الفلسفي قد وضع الفيلسوف في مرتبة أعلى من مرتبة النبي . والحقيقة أن العلاقة بينهما ليست علاقة أدنى بأعلى بل هي علاقة خلك بامام . إذ أن تقدم المجتمعات البشرية مرهون بتطورها من الدين إلى الفلسفة وتحويل الايمان إلى عقل حتى تشمل الانسانية إلى طور الكمال ، وينشأ المجتمع العقلاني المستنير (١٨) .

والغريب أن هذا الموقف الذي أخذه تراثنا الفلسفي هو الذي نقل إلى الغرب فنشأ انصار الفلسفة الاسلامية في الفكر المسيحي ، ونشأ انتشار العقل فيه داعياً إلى التوحيد بين العقل والايمان كما فعل السلون . وانتهى الامر بالمفكرين المسيحيين انصار ابن رشد اللاتين بمد اكتشاف التناقض الجوهرى بين العقل والايمان في المسيحية إلى إبطال للعقل على الايمان فنشأ ما يسمى بالتيارات الحادية ، وهي في حقيقة الامر الاتجاهات العقلية ، امتداداً للفلسفة الإسلامية التي تؤثر التوحيد على التثليث ، وتفضل التنزيه على التشبيه . خرج الرشديون اللاتين يسامحون في وضع تراث عقلائي علمي جديد ، ويبدؤون عصرًا جديدًا هو عصر النهضة الأوروبية طبقاً للدرس الذي استفادوه من « حى بن يقطين » لابن سينا وابن طفيل عندما أعلنوا بداية الدين

بالجزئيات يستنبط من علمه بالكليات ، ولا يستقرأ من الجزئيات . فعمل الله سابق على الجزئيات ولا كان عليه متغيراً حادثاً . ومن هنا أتى - ولهم أيضاً بالمنطق الذى هو علم الشامل ، وبالميتافيزيقا التى تتناول الامور الكلية ، وبالفلسفة والحكمة بوجه عام . وقد بلغ بهم الولع بالتصورات الى حد أنهم تصوروها في الخارج موجودة بالفعل ، وليست مجرد مقولات في الذهن أو مثل في العقل ما دعا الفقهاء الى اتهام الفلاسفة بالتمسك والشرك .

وأحياناً يظهر هذا التصور الشامل في ادراك الفلاسفة لمركبة التاريخ وتطور المذاهب الفلسفية في الحضارة اليونانية . فسقراط ركز على الانسان والفضائل الانسانية ، وأفلاطون اهتم بعالم المثل والالهيات ، وأرسطو عكف على عالم الواقع والطبيعيات . فكل فيلسوف يكمل ماتركه الآخر ناقصاً ، ويذكره بما نسيه حتى تكتمل الصورة الكلية للحكمة . فلا فرق إذن بين سقراط وأفلاطون وأرسطو . فالثلاثة الكبار يحكمهم جدل التاريخ وذلك راجع إلى أن التصور الشامل للكون والحياة ، وهو وضع الانسان بين عالمين ، هو الذى جعل العقل الاسلامى قادراً على ادراك الفروق بين المذاهب ثم الجمع بينهما في وحدة واحدة (٤) . وقد بلغ حد الرغبة في رسم هذا التصور الشامل إلى أخذ الأقوال دون ما مراعاة لنسبتها إلى قائلها أو نسبتها إلى غير أصحابها أو معرفة صحتها من انتحالها من أجل وضوح التصور الشامل للكون ، كما هو واضح في « أولولوجيا أرسطاطاليس » ونسبة تاسوعات أفلاطون لأرسطو . فأرسطو ذلك الحكيم لا يمكن أن ينسب الالهيات الاشراقية والتأمل الاخرى ، وكما هو واضح أيضاً في استعمال كثير من المنحول . فأرسطو ذلك الحكيم لا يمكن إلا أن يكتب وصية إلى الاسكندر ، ولا يمكن إلا أن يترك وصية فلسفية في كتاب « التفاحة » (١٥) .

## ٨ - العقل والايمان :

وحد تراثنا الفلسفي بين العقل والايمان أو بين الفلسفة والدين أو بين الحكمة والشريعة . لم يكن الهدف من ذلك تحقيق مطلب خارجي ، وهو التوفيق بينهما من أجل بيان اتفاق الدين الاسلامي مع الفلسفة اليونانية ، هدف اخوان الصفا ، بل كان الهدف تحقيق مطلب داخلي ، وهو تأسيس الايمان على العقل ، وإقامة الدين على الفلسفة ، وإرتكاز الشريعة على الحكمة . أعطى تراثنا الفلسفي نموذجاً للعلاقة بينهما ، وهو



• اله الفلاسفة ، الماير لاله الايمان الى الشخص الذي يصل له الناس . وهو التصور الذي طبع الذهن بطابع التوحيد كبداً معرفي . وكبداً انطولوجي ، وكبداً سيكولوجي ، عقل واحد ، وعالم واحد ، وانسانية واحدة .

اما نحن وبعد الف عام من الاشعرية والتصوف فقد اترنا الاله الشخص وصفاته السبع عند اهل السنة ، العلم ، والقدرة ، والحياة ، والسبع ، والبصر ، والكلام ، والارادة ، كما اترنا حلوله واتحاده عند الصوفية . تصورناه ارادة تحدد صفات الناس ، تنمر المظالم وتنتقم من الظالم ، وتعين المحتاج ، وتطمع الجائع ، وتكسو العاري ، وتحرق المهور ، تمثله الحائم ، وتوحد به ، واصبح من الصب في وجداننا القومي التمييز بين ما لله وما للحاكم .

١٠ - فعل الحق :

ويظهر الله كبداً في فعل الخير . فالتوحيد ليس تصوراً عقلياً للكون فحسب بل سلوكاً اخلاقياً للفرد . ويمنح فعل الخير في ادراك معنى الفضيلة لذاتها وممارستها عملياً يتقوى باطنية وعن اقتناع داخلي ، دون ما حاجة الى شعائر او طقوس او مظاهر خارجية . الخير حسن في ذاته . والشرف قبيح في ذاته ، دون ما حاجة الى ثوب او عقاب او ترغيب او ترهيب . لذلك اظم تراننا الفلسفي الى تراننا الكلامي عند المعتزلة لتأكيد هذا التصور المثالي للأخلاق ، الذي عبر عنه ابن مسكويه في « تهذيب الاخلاق » اصفاً تعبيراً .

وقد امتد هذا التصور في الغرب ، واصبح من اكبر مكاسب الصور الحديثة ، وارتبط بالمتالية الغربية خاصة عند ديكرت و كانط ، واصبح فيما بعد مذهباً اخلاقياً مستقلاً هو مذهب التقوى او الفطرية Plotism وكانت البروتستانتية أحد مصادره عندما غلبت أعمال القلب على أعمال الجوارح . وللبروتستانتية ذاتها أحد مظاهر امتداد التصور الاسلامي . وهو التصور الذي ظلت الحضارة الغربية تتشقق به ، وتمتير نفسها لأجله مثلة للانسانية جملة .

ولكننا لقدنا هذه البيزة ، ونقول الدين لدينا الى طقوس وشعائر ، كما تحول الإيمان الى مظاهر خارجية دون تقوى باطنية ودون اعمال الخير . لم يعد الخير والشر في وجداننا في ذاتهما بل ارتبطا بشئ آخر ، الارادة الالهية او ارادة الحاكم او تقاليد المجتمع او سلطة العرف لجلب منفعة او درد مضرة عاجلة للفرد ، وبالتالي نؤمن

للمطبيعي ، دين ابراهيم ، الذي اصبح الركيزة الاساسية في فلسفة التنوير .

ولكننا للأسف لم نستمر في هذا الموقف الذي بدأناه منذ هجوم الفزال على العلوم العقلية في القرن الخامس الهجري وآثرنا « تهافت الفلاسفة » له على « تهافت التهافت » لابن رشد ، على عكس ما فعل انصار الفلسفة الاسلامية في الغرب بايثارهم ابن رشد على الفزال . ثم ارتبط التصوف بالاشعرية في المصور المتأخرة ، معصور الماليك والأثرانك ، ابيان الدولة للعثمانية حتى حركات الإصلاح الديني الأخيرة التي لم تستطع أن تعيد التوازن الى الكفتين أو أن تعيد الاختيار الا في العدل دون التوحيد كما هو حاصل في « رسالة التوحيد » لمحمد عبيد . ثم ضاعت هذه المحاولة عندما تحول الإصلاح الديني الى حركة سلفية على يد رشيد رضا بالرخي مما لحق بها من نشاط سياسي . واصبحنا الآن ندمر العقل ، ونجعل الايمان يتجاوز حطامه ، وورجنا في حياتنا كل مظاهر اللاعقلانية .

٩ - الله كبداً :

كان من نتائج أعمال العقل تصور الله في تراننا الفلسفي على أنه مبدأ عقل عام شامل ، وليس الها مشخصاً ذا جسم ، متحداً بالمادة او حالاً فيها ، يرى ويلمس ، وله وعاش ومات ، بل هو عقل وعاقل ومقول ، موجود أول ، صورة محضنة ، علة أول ، محرك أول ، واحد ، لانهاى ... الخ . وقد بلغ التنزيه حده أنه اصبح اقرب الى التجديد السلبى منه الى التجديد الايجابى . فخشية من أن تكون صفات السبع والبصر والكلام والارادة صفات تشبيه على ما هو الحال عند الاشاعرة أصبحت صفاته سلبية خاصة لا عنصر ، ولا جنس ، ولا شخص ، ولا فصل ، ولا خاصة ، ولا عرض عام ، ولا حركة ، ولا نفس ، ولا عقل ، ولا كل ، ولا جزء ، ولا جميع ، ولا بعض ، ولا واحد بالإضافة الى غيره مثل واحد مرسى ، ولا يقبل التكثر ولا المركب (١٩) . لذلك اقرب التوحيد عند الفلاسفة من التنزيه عند المعتزلة ، تجاوزوا لكل صنوف التشبيه ، ودعابوا دالماً الى ما عز أبعد عن التصور الدلهمي « كل ما خطر ببالك فافه » خلاف ذلك . وهو التصور الذي امتد الى مصر الوسيط المتأخر فخرج الاتجاه الفلسفي الذي يتصور الله على أنه مبدأ عاقل حتى اكتمل في فلسفات القرن السابع عشر عند ديكرت وسبينوزا وليبنتز والذي وصفه بسكال بأنه

بأنه الخى الذى لا يموت ، وهو المطلق فى الأخلاق ،  
ويتغير سلوكنا طبقا للظروف ، وهو النسبى فى  
السلوك والممارسة . فالتقسيم شخصيتنا الى  
قسمين : إيمان عاجز ، وسلوك تعايشى .

## ١١ - خلود النفس الكلية :

بالرغم من سيادة النظرة الثنائية للعالم سواء  
فى العلاقة بين النفس والبدن أو فى الطبيعة فى  
العلاقة بين الله والعالم فإن ابن رشد وحده هو  
الذى استطاع أن يلم الشمل وأن يرتقى الفتق ،  
وأن يتصور النفس والبدن جوهر واحدًا بآقيا .  
بقاؤه من خلال المادة عندما يتحلل الجسد ،  
ويتحول الى تراب ، ثم تخصب الأرض وتختضر ،  
ويهيئ الزرع ، وتضج النار ، فياكلها انسان  
آخر يحيا ويشب ثم يموت ، ويتحلل جسده الى  
تراب ، ثم تختضر الأرض مرة ثانية بفعل الحصب  
والنماء والسماد الحيوانى ، وهكذا الى ما لا نهاية .  
فجسد الانسان باق من خلال الطبيعة بفعل دورات  
المادة وتعاين صورها ، لأن المادة عسل ما يقول  
المحدثون لا تغنى ولا تتبدد (٢٠) .

والانسان ايضا خالده بعقله أى بأفكاره  
وتصوراته بعدما تتحول الى نتاج فكرى ينشر  
فى عقول أخرى فيتحول الى حضارة فى صورة  
عقل كل شامل ، عقل الإنسانية جمعاء . كل  
مفكر إذن خالده بانتساجه الفكرى وبعمله العقلى  
بخلوده فى الحضارة الإنسانية ، وكلاهما خلود  
الجسد من خلال بقاء المادة ، وخلود الروح من  
خلال أعمالها فى الحضارة الإنسانية ، خلود دينوى  
أرضى فى هذا العالم . الاستمرار فى هذا العالم ،  
وعدم الانقطاع فى هذه الدنيا . ولا مكان فيها  
للبلهاء الصم ، الحيوانات الجماء .

وقد انتشر هذا التصور فى الفكر المسيحى  
فى العصر الوسيط المتأخر ، وتبناه انصار  
ابن رشد اللاتين حتى عصر النهضة وقرن آخر  
بعده . فنشأت علوم الحياة ، البيولوجيا  
والفيزيولوجيا ، وتم اكتشاف الدورة الدموية  
نظرا لاهتمام الملأ والمفكرين بالبدن . ورد  
الاعتبار اليه ، واثبات بقاءه ، ونفى فناءه ، ودا  
على القسمة الدينية الأفلاطونية القديمة .

أما نحن فقد آثرنا التصور الأفلاطونى المائوى ،  
ثنائية النفس والبدن ، والبسنة للدين ، يفنى  
البدن ويتحلل ثم يبعث من جديد يوم القيامة فى  
مكان آخر وزمان آخر . تنفصل الروح المتميزة  
عن البدن ، وتبقى منتظرة الحساب ، الثواب أو  
العقاب ، ونتيجة لذلك ، وانتظارا لهذا النعيم

زكينا النفس عزاء لها أو تعويضا عن مأسيتها فى  
الدنيا ، وأصلنا البدن الذى سيفنى ويتحلل  
الى غير رجعة انتظارا للأبدان التى لا تتحلل فى  
الجنة والتي لا يشوبها جوع أو عرى أو مرض أو  
هزال . فنشأت لدينا مشاكل البدن من فقر  
وجوع ومرض وعرى وعراء ، وحشرت الأجساد  
بلحوم بشرية فى المركبات والمدرجات ، فضاقت  
بنا المكان من زحمة الأجساد وحشرتها انتظارا  
لنهاية الزمان .

## ١٢ - قدم العالم :

وكما استطاع ابن رشد القضاء على ثنائية  
النفس والبدن فى الانسان استطاع أيضا أن  
يقضى على ثنائية الله والعالم فى الطبيعة ، فقد  
كان الله عند الكندي والفارابى وابن سينا فى مرتبة  
النفس ، شرفا ، وصورة ، وكمالا ، ووحداية  
وبقاء . وكان العالم فى مرتبة البدن ، خسة ،  
وعادة ، ونقصا ، وكثرة ، وفناء . وكما أعاد  
ابن رشد للانسان وحدته وجوهره أعاد للعالم  
وحده ، ورد الى الكون اعتباره ، فأصبح العالم  
موجودا بآقيا ، يمشى الانسان فيه ، تحكمه  
قوانين العلية والصيرورة . أصبح لله فاعليته  
فى العالم ، وتحول العالم الى كيان دال . ولا حرج  
فى تأويل نصوص القرآن ذاته بما يتحقق وقدم  
العالم . فالتقول بقدم العالم ليس كفرا أو انكارا  
لله أو شركا بل هو رد الاعتبار للعالم ، واثبات  
الفاعلية لله من أجل أن يتحكم الانسان فى الكون  
والسيطرة على قوانينه .

وقد امتد هذا التصور فى الغرب فخرج  
سبينوزا فى القرن السابع عشر يرفض أيضا  
الثنائية القديمة بين الله والعالم ، ويوحده بين  
صفات الله وقوانين الطبيعة ، ويجعل الانسان فى  
عالم واحد ، طبيعة طابطة وطبيعة مطبوعة ،  
وكلاهما عالم الطبيعة ، عالم واحد . وسار على  
آثره هيغل يوحده بين المثال والواقع ، بين الجرد  
والعيانى حتى يتفجر الصراع فى الكون لصالح  
الانسان ولإقامة الدولة .

ولكننا للأسف آثرنا التصور الأفلاطونى  
الذى يوافق هوى التطهر والعلات الخوف والذى  
يقوم بوطيفة الغراء أو التعويض ، السكنية أو  
الأمل . فقسمتنا المسالم الى قسمين ، عالم فان  
وأخر باق . فآبقتنا الله فارغا بلا مضمون ،  
وحولنا العالم الى ذرات فى مهب الريح . فلا نحن  
أعطينا الله حقه كجور ، ولا نحن أعطينا العالم  
حقه كوجود . فقمنا فى هذه الدنيا مقلوبين ،  
نسير على السماء ، موطن الثبات والخلود ، والأرض

يقوم على الاستقراء والبحث عن العلل كما فعل علماء أصول الفقه في تراثنا القديم (٢٦) . أما لدينا فقد استمر المنطق الشكلي في صورة أشكال الفكر دون مضمونه ودون ميزاته وهو الاتساق بين المقدمات والنتائج . فساد فكرنا القومي منطق الألفاظ والتلاعب بالعبارات ، فغلب منطق الظن على منطق اليقين ، وسادت مناهج الجدل والسفسطة على مناهج القياس والبرهان ، وأصبحت خطباء وشعراء ونحن نظن أننا مفكرون وفلاسفة .

وقد تجددت الحياة عندنا ، وحدثت لنا مأسى العصر من تخلف واستعمار وتسلسل . وبالتالي فإن المنطق الصوري وأشكال القياس لم يعد يفي بحاجة عصرنا . ونحن في حاجة أكثر إلى منطق الواقع ، ومنطق التجربة ، والمنطق الاجتماعي ، ومنطق التسايرج . إن واقعنا في حاجة إلى منطق مادي ، من أجل فهم حياتنا المعاصرة وحل مشاكلنا . نحن في حاجة إلى منطق للعلوم الانسانية أكثر من حاجتنا إلى منطق للفكر الخالص بالرغم من اتجاه الغرب الآن إلى الصوري من جديد سواء في المنطق الرمزي أو في منطق العلوم الانسانية ، ربما كنا أحوج إلى المنطق الاستقرائي الكمي الذي وضعه الأسووليون القدماء ، الذي يحدد عمل مناهج الاحصاء (السير والتقسيم) لمعرفة العلل المؤثرة في حياتنا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية . ربما كنا أحوج إلى منطق للشعور لتحليل وجداننا القومي الفردي والاجتماعي لمعرفة مكونات عصرنا وتجاريه الرئيسية ولادراك روح العصر . حتى يمكن تمثلها ، والتغلب على معوقات التقدم . ولكننا حتما في حاجة إلى تجاوز منطق الألفاظ ، ومنطق أشكال القياس ، ومنطق الجدل والسفسطة ومنطق الخطابة والشعر ، ونحن نمانى من الفكر اللفظي الذي تغلب عليه العبارات الانشائية ، ونحن نمانى من الجدل والسفسطة فيما بيننا حتى ضاعت الأرض من تحت أرجلنا ، ولهبمت الشراوات من بين أيدينا ، ونحن في خضم ممارك اللسان ، ونحن نمانى من منطق المزمار والربابة التي ما قتلت ذباية (٢٢) .

## ٢ - العقل التبريري :

لما كانت وظيفة العقل الأساسية هي الاحتواء واكتمال والتنمّل ، وعدم رفض أي شيء ، وقبول كل شيء ، لم يضعه في مكانه الصحيح في إطار التصور الشامل للكون غلبت على العقل وظيفة التبرير بدعوى التفصيل والتفكير . فكل شيء مقبول ، وكل مقبول له برهان يقيني . سقراط

من تحتنا ، ورؤوسنا عليها ، يسير عليها الآخرون حتى ضاعت الأرض .

## لانيا - السلبيات التي استمرت :

وبالإضافة إلى الإيجابيات التي توقفت في تراثنا الفلسفي هناك سلبيات أخرى فيه استمرت ، وذاعت وانتشرت ، وأصبحت هي التي تحدد تصوراتنا للعالم ، وتعطينا مرجعيات السلوك وربما كانت هذه السلبيات إيجابيات بالنسبة إلى القدماء لأنها أدت دورها في المحافظة على مضمون الحضارة . ولكن بالنسبة لنا بعد أن حققت أهدافها أصبحت بغير مضمون بعد أن تمت هزيمة الاعداء القدماء ، وظهر أعداء جدد مما يقتضي إعادة ترتيب الصفوف . وأهم هذه السلبيات هي :

## ١ - المنطق الصوري :

كان من الطبيعي بعد ترجمة أرسطو ، واكتشاف رايته الأولى والمنطق ، أن اتجه تراثنا الفلسفي نحو الصوري الخالص حتى يمكن احتواء منطق أرسطو وتمثله ووضع في إطار العقل الخالص . وقد ساعد على ذلك أيضا التوحيد الذي يدفع الزمن نحو المجدد ، ويوجهه نحو التعامل المستمر . وقد دفعت مخاطر التجسيم والتشبيه في الديانات القديمة العقل الإسلامي نحو الصوري أكثر فآثر حماية له ، وتشبيها للتوحيد الناشئ في قلوب المسلمين . خرج للمنطق الصوري لدى الشراح المسلمين مركزا على القياس وأشكاله بالرغم من إعادة بنائه طبقا للمنطق الإسلامي : منطق اليقين ( المقولات ، والمعبارة ، والقياس ، والبرهان ) ومنطق الظن ( الجدل ، والسفسطة ، والخطابة ، والشعر ) . وإن الظن لا يقضي من الحق شيئا ( ٥٣ : ٢٨ ) . وبالرغم من استعادة مادته اللغوية من اللغة العربية في مبحث الألفاظ ، واستطاع اليقظة والأمنلة اليونانية ، وبالرغم من زيادة الجربات في مادة البرهان ، وبالرغم من الأمثلة المستقاة من الأدب العربي في منطق الظن خامسة في الخطابة والقصر فقد ظل المنطق بين أيدي الشراح المسلمين صوريا خالصا يعنى بشكل الفكر ، وبصيغ العبارات ، ويهتم بالاتساق الداخلي بين المقدمات والنتائج ، بصرف النظر عن واقع المسلمين الذي تناوله الفقهاء وحدهم .

وإذا كان الضرب قد تعلم المنطق على أيدي المسلمين فإن فلاسفته استباعدوا في المصير الحديثة فقد المنطق القديم وإقامة منطق جديد

الفصل بين الفلسفة والتصوف أو بين الجزء الأخير من « الإشارات والتنبيهات » لابن سينا و « الرسالة » لعبد الكريم القشيري أو « أحياء علوم الدين » للغزالي أو « قوت القلوب » لأبي طالب المكي (٢٤) فالعقل في تراثنا الفلسفي كان قائما على الإشراق . وبالرغم من تأليه العقل ، ووصف الله بأنه عقل وعقل وعقل ، ونظرية المقول المشرقة ، والعقل الفعال ، ونظرية الاتصال عندما يتصل العقل الانساني بالعقل الفعال ، العقل العاشر ، مدبر فلك الأرض فيأخذ منه الصور التي تنتقش على العقل الهولاني فيصبح عقلا مستغادا ، ويتحول من عقل بالقوة أو عقل بالملكة الى عقل بالفعل . كل هذه المقول في حقيقة الأمر تحصل على موارفها من مصدر رباني ، يأتي إليها من خارج الأرض ، من العقل الفعال ، وليس من الحس أو المشاهدة أو التجربة . وقد أودع الله في هذا العقل الفعال كل العلوم والمعارف ، منه يستقي الأنبياء نبوتهم ، والفلاسفة رؤاهم ، والصوفية الهاماتهم ، وفيه سطر الوحي ، وهو الذي ساء المتكلمون اللوح المحفوظ .

وقد استمر الحال على هذا النحو حتى الآن . فأمنا بالمعرفة الدلنية ، وتصورنا مصادر المعرفة خارج الحس والعقل في القلب والالهام وعين البصرة والنور الذي يقذفه الله تعالى في القلب بلا تمهيد أو تكلف . وأسقطنا الجانب المنطقي العللاني ، ولم نبق الا على الجانب الإشراقي . ولم أن قواه في نفوسنا التصوف والإشعرية .

#### ٤ - نظرية الفيض :

بعد أن سادت الفلسفة الإشراقية في تراثنا الفلسفي في نظرية المعرفة سادته أيضا في نظرية الوجود وفي تصور العلاقة بين الله والعالم فأصبح الله هو الواحد الذي تصدر عنه سائر الموجودات ، وهو العقل الأول الذي تفيض عنه سائر المقول المشرقة . فالعلاقة بين الله والعالم ليست علاقة انفصال بل اتصال ، وتمثل اختلافنا في الدرجة وليس اختلافنا في النوع . كلما صعدنا الى أعلى وصلنا الى أسنى مراتب الشرف والكمال ، وكلما نزلنا الى أسفل وصلنا الى أقل درجات الشرف والكمال . وفي القمة الكون الواحد أي الكمال المطلق ، وفي أسفل الكون الكثير أي النقص المطلق . وتتفاوت هذه الدرجات في المعرفة وفي الوجود وفي القيمة . أصبح الطريق أمام الإنسان مفتوحا الى أعلى اذا شاء صعد أو الى أسفل اذا شاء هبط . أصبح الإمام هو الأعلى والخلف هو الأسفل ، وأصبح

على حق ، وأفلاطون وأرسطو كلاهما على حق ، والحق لا يضاد الحق بل يكمله ويتكامل معه . أصبحت وظيفة العقل ضم الأشياء بعضها الى بعض ، وإيجاد نسقتها الداخلي . فالعقل قادر على إثبات حدوث العالم وقسمه ، وقادر على إثبات فناء النفس وخلودها ، وقادر على إثبات صحة جميع العقائد والديانات أو كذبها . وقد قام بعض الفلاسفة بالفعل بمنثل هذه التمرينات ابرازا للمهارة أو ميلا نحو الأوهام .

لذلك غابت وظيفة النقد . فلم يكن عقل الفلاسفة عقلا نقديا بل قبلوا وصنّفوا ما وصل إليهم . أمكروا الناقص ، ولم ينقدوا المقول . ولم تنض الكتب النقدية الفلسفية القليلة التي خرجت عن الطوق ، وفلتت من الحصار فمثل كتاب « نقد النبوات » للرازي والآخر بنفس العنوان لابن الراوندي الذي لقب باسم « الملحد » كما غابت وظيفة الهدم . فلم يهدم العقل شيئا من الصروح الفلسفية القديمة بل أحكم تشييدها ، وقوى دفاعاتها ، وتركها أكثر استقرارا واستمرارا في التاريخ كذلك غابت وظيفة الرفض والصيان والتمرد أو على الأقل لم تصل إليها .

كل ذلك طبع عقلية أجيالنا بعقلية القبول والتبرير ، وغلب حركات النقد والهدم والرفض نبردا هو موجود ، ونجد البراهين على صحة المذاهب المتعارضة ، وأصبح العقل في خدمة كل شيء سوى العقل نفسه .

لذلك أعطينا الفرصة بأيدينا للغرب في الاعتزاز بعقليته الناقدة ، وبتأسيسه لعلوم النقد ، نقد الواقع ، نقد المعرفة ، نقد السلطة ، ونقد الكنيسة ، ونقد الكتب المقدسة ، ونقد العقل ذاته بل ونقد النقد (٢٣) . في حين أن النقد كان وليد تراكم تاريخي من علماء المسلمين وخصوصا من علماء الحديث في وضعهم قواعد لنقد الرواية . ومن الفقهاء في تقديم الفكر والمجتمع .

#### ٣ - المعرفة الإشراقية :

بالرغم من البحث عن الصوري ، وإعمال العقل في صياغة أشكال القياس فإن العقل عندما يخرج عن المنطق الى تطبيقاته في الطبيعة والميتافيزيقا يصبح عقلا إشراقيا ، ويتحول الفلسفة بفضلها الى فلسفة إشراقية ، ويصبح الفارابي ، المعلم الثاني ، وابن سينا واضع بناء الفلسفة الإسلامية مؤسسي الفلسفة الإشراقية حتى أصبح من الصعب من هذه الناحية

ثم البدن ثم الحيوان. ثم النبات ثم الجساد ( عالم العناصر الأربعة ) ثم المعادن وما يمكن في باطن الأرض . والنفس ذاتها مرتبة الى قوى بين الأعلى والأدنى : النفس العاقلة ثم النفس الحيوانية ثم النفس النباتية . وكل نفس تتفاوت في قواها . ففي النفس العاقلة يكون العقل بالفعل أفضل من العقل بالقوة . وفي النفس الحيوانية تكون قوى الحس أعلى رتبة من قوى الحركة . وفي الحس تكون الحواس الحس الباطنية مثل التوهم والمخيلة والحافظة أكثر اتصالا بالمعارف من الحواس الحس الظاهرية . وفي الحركة تكون الحركة الإرادية أكثر عقلانية من الحركة اللا إرادية . والنفس النباتية تتفاوت أيضا قواها من أعلى إلى أسفل ، القوة الولدة ثم القوة النامية ثم القوة الغائية وفي الجساد يكون عالم العناصر الأربعة أعلى من المعادن في باطن الأرض . بل إن العناصر الأربعة ذاتها تتفاضل فيما بينها شرفا وكمالا لا طبقا لموها وسفلها . التراب أكثرها ثقلا ، والنار مرتبطة به ، والماء يتقل فيهبط من السماء أو يخف فيصير بخارا ، والهواء أخفها ثقلا . وهكذا يتم وصف الطبيعة بترتيب طواهرها بين الأعلى والأدنى حتى تصل إلى قمته وهو العقل بالفعل المتصل بالعقل الفصالح حيث تبدأ الألهيات ، وتصل إلى قاعدتها في المعادن في باطن الأرض المظلمة المستعصمة الحامدة (٣٥) .

وما زلنا حتى الآن في هذه النظرة المشخصة للطبيعة . نتصور الموجودات الطبيعية على مراتب، ونجعلها دليلا ومؤشرا على وجود غيرها . لا نعتبرها في ذاتها ، ولا نرد إليها اعتبارها . وبالرغم من أنها سلم إلى الألهيات فاننا في سلوكنا اليومي نلتقي عليها بالأوساخ والأدران ، ونجعلها مصدر الشبهات والرقبات الدنيا . نأكل الطيور أمام المساكن الشمسية وفي الحدائق العامة ، فالحيوان أعلى من النبات ، ونزرع الأشجار وتترك الأرض قفرا ، فالنباتات أشرف من الجساد . ونأكل الحيوانات والنبتات ، و نلتقي بفضلتهما على الجساد ونقرأ د ولقسه كرمنا بنى آدم وحملناهم في البر والبحر ، ( ١٧ : ٧٠ ) . وهكذا سجل علينا القرب نقطة وهي نظرتنا للطبيعة ومظاهرها بمنظار العلم حيث تتساوى العناصر ولا تتفاضل لأنها كلها من جزئيات واحدة ، واحترامها لها ، وجعلها مصدرا للإلهام في الفن ، وأساسا لقائمة الدين الطبيعي .

#### ٦ - ثالثة الطبيعة :

وبالإضافة إلى هذا التصور التدريجي للطبيعة، وينقل الفيزي من المعرفة إلى الوجود ، أصطفا

التقدم أو التخلف مرهونا بالصعود أو الهبوط حركة الإنسان بين السماء والأرض وليست في التاريخ والزمان بين الشمسوب ، وبالتالي ضاعت فرصة تأسيس التاريخ الإنساني ، ولم يتبق لدينا إلا الطريق الضوئي . سدا تصمد عليه أو نهبط منه كما نشاء . وأصبحت علاقتنا بالسماء والأرض أكثر من علاقتنا بالتاريخ مع أن مأسينا في التخلف ، وأملنا في التقدم .

ما زالت نظرية الفيزي حتى الآن تفعل فينا ، حاضرة في نفوسنا ، توجه حيانا العامه . إذا دعونا رفعا إيدينا إلى السماء ، وإذا احتجنا لنضواء مصلحة ذهينا إلى المدير أو الرئيس ، وإذا لاحتقنا نظرا إلى أسفل ، وإذا ترفنا نظرا إلى أعلى ، وإذا سبينا اتهمنا من نسب بالحسة والدونية والحقارة والنقص ، وإذا أتيننا دعونا له بالرفعة . نفأس الأعلى منا ونريد بالحقاق به ، ونكبت الأدنى منا ونمنه من الرقي . حياتنا درجات ، ورقينا علاوات ، ونمضي في تفسير آيات مثل «ورفعنا بفضكم فوق بعض درجات» (٦ : ١٦٥) نتصور الناس مقامات ، والسماء طبقات ، والأرض طبقات ، والجنة درجات ، ولا نتصور المجمع طبقات بل نرفض التحليل للطبقي لمجتمعنا ، وبالتالي أعطينا القرب نقطة علينا وهو أنه استطاع بخصارته أن يقدم للعالم مفهوم المساواة وأقام لذلك ثوراته ، وعمل رأسها الثورة الفرنسية والثورة الاشتراكية .

#### ٥ - الطبيعيات الالهية :

وبالرغم من ظهور الطبيعيات قبل الالهيات في ترتيب اقسام الحكمة في تراننا الفلسفي ( منطق ، طبيعيات ، الهيات ) إلا أنها طبيعيات الهية أو بالأحرى مقدمات طبيعية للالهيات أو بتعبير معاصر الهيات مقبولة في الطبيعة . فقد تمت صياغة الطبيعيات على نحو عقل خالص دون أي أساس تجريبي . لم تكن الناية تأسيس علم الطبيعة بل وصف الطبيعة وترتيب مظاهرها بحيث تفسح المجال فيما بعد لقائمة الالهيات . فالطبيعة لابد وأن تكون مفتوحة إلى أعلى ، ورافعة ذراعيها إلى السماء ، تنادي على الخالق ، وتسبح بحمده ، بحيث يتحقق قول الشاعر المشهور :

وفي كل شيء له آية      قلل على أنه الواحد

وكما انتهت نظرية الفيزي إلى القول بمراتب العقول والموجودات انتهت أيضا في الطبيعيات إلى القول بمراتب الموجودات الطبيعية . إذا ما رتبناها من أعلى إلى أسفل يكون لدينا النفس

أبدية . وبالتالي شاركت عالم ما فوق القمر في أزلته وأبديته ، واستحال عليها الكون والفساد الفذان يصدقان على عالم ما تحت القمر ومع ذلك فهي كائنات حية طليعة لله ، تسجد له ، وتسبح بحمده (٢٨) .

**والأخطر من ذلك كله انه لا يحدث شيء في عالم ما فوق فلك القمر لا يحدث أثرا في عالم ما تحت فلك القمر . ولا يحدث شيء في الأرض الا وقد تحدثت مقاديره من قبل نتيجة لمورات الأفلاك وحركات النجوم وطوال الكواكب . فنشأ بجوار علم الفلك علم التنجيم ، ومعها نشأت علوم السحر والطلسمات ، وقراءة المستقبل ، والغال والطير والعرافة . وهي العلوم التي أذاناها القرآن باعتبارها توطيئا خرافيا لعلم الفلك .**

لقد وقع تراثنا الفلسفي في هذا الخلط بالرغم من تنبيه البعض عليه (٢٨) . واستمر هذا الخلط في وجدانا حتى الآن . فلا نحن طورا علم الفلك القديم ، وهو ما حدث في الغرب تطويرا لعلم الفلك العربي ، وتطويرا للمراصد الاسلامية وأكبرها مرصد الونج يك في سمرقند، ولا نحن أوقفنا علم التنجيم بل استمر لدينا في صورة كتابة التعاويذ والترايم للأفلاك، والاستعانة بها على الاعداء وربطهم ، حتى تشل حركتهم البدنية وانتشرت في حياتنا اليومية قراءة الطالع ومعرفة الحظ من أخبار الفلكي في « حظه اليوم » وأنواع الأبراج انظارا للفرج والفرح أو دفعنا للأحزان والهموم .

#### ٨ - الضرورة الكونية :

كان من جراء هذا التصور الشامل للكون أن أصبح الإنسان فيه أحد ذراته الكونية تتحكم فيه قوانين الطبيعة الشاملة ، وليس له كيان مستقل خاص به حتى أن حريته أصبحت خاضعة لنواميس الكون بل أن أفراحه وأحزانه أيضا تخضع لقوانين

تراثنا الفلسفي تصورا ثنائيا للطبيعة . فالطبيعة جزيان ، والوجود وجودان على ما يقول الكندي : صورة ومادة ، علة ومملول ، سكوت وحركة ، مكان وزمان ، تخلخل وتكاثف ، خلاء وملاء ، جوهر وعرض ، كم وكيف ، حس وعقل ، بدن ونفس الى آخر هذه الثنائيات المشهورة في كل فكر ديني والتي كانت تعبر عن النظرة الثنائية اليونانية للطبيعة والتي كانت تغني عن الإيمان الديني . ثم أصبحت هذه النظرة مضمون التوحيد لأنها تسمح بهذا التمايز بين الله والعالم ضد الديانات القديمة التي وقعت في التجسيم أو التشبيه أو الشرك أو التمدد . فوجد التوحيد فيها خير معبر عن مضمونه . والحقيقة أن هذه الثنائيات في الطبيعة تماما مثل الطبيعيات الالهية مجرد تربيئات عقلية للتوحيد مثل تربيئات الأشاعرة : هل الله يقدر على ما لا يكون؟ هل يقدر على فعل المستحيل ؟ هل يقدر على الجمع بين المتناقضات ؟ وذلك كله من أجل الاجابة بنعم اثباتا لقدرة الله المطلقة . فنسب الله للعالم هي نفسها نسبة الصورة للمادة ، والملة للمملول ، والسكون للحركة ، والزمان للمكان ، والجوهر للعرض ، والكيف للكم ، والعقل للحس ، والنفس للبدن ... الخ .

وقد استمرت هذه الثنائيات في وجداننا المعاصر حتى الآن . فقسما حياتنا الى قسمين : نفس وبدن ، آخرة ودنيا ، خير وشر ، ملك وشيطان ، مؤمن وكافر ، رجل وامرأة . معنى ولفظ . وأعلينا من شأن طرف على حساب الطرف الآخر فأصبحت العلاقة بين طرفي الحقيقة علاقة تابع بمتبوع ، علاقة أعلى بأدنى ، وليست علاقة مساواة بين طرفين . لذلك ظهر منطق السيادة والمبودية في حياتنا . فإذا أردنا الجمع بين الطرفين عشنا في الطرف الأدنى ، وتسترنا فوقه بالطرف الأعلى فنأقننا وتلقنا وداهنا ، وأصبحتا مفرعين من الداخل ، نعيش الهواء ، ونعني الامتلاء (٣٦) .

#### ٧ - النجوم والأفلاك :

كان من نتائج الطبيعيات الالهية أن وضعت النجوم والأفلاك في هذا الإطار . ولا كانت كل الهيات انفعالات نفسية تتشخص في الخارج ، وتخلق من ذاتها موضوعات حية ، فقد تم تشخيص النجوم والأفلاك . فالكواكب كائنات حية لها عقول ونفوس . ولما كانت أكثر علوا كانت أيضا أكثر قدرة على التمثل والحياة . ومن هنا نتج خلود الحركة والزمان . فهي كائنات حية



المحارب المؤسس للدولة . وكان على الغرب أن ينتظر الماركسية حتى تنقلب الآية واسا على عقب ، وتعطي الأولوية للعمل على النظر ، وينقسم التاريخ الى مرحلتين : مرحلة فهم العالم ومرحلة تفيقه ، مرحلة الأيديولوجية الآلانية ، ومرحلة الحزب البروليتاري .

وقد ورتنا نحن هذا التصور القديم من تراثنا الفلسفي ، وظل لدينا حتى الآن بالرغم من صباح المصلحين ، وما أكثر للقول وما أقل العمل (٣١) . فالكليات النظرية لدينا أفضل قيمة وأعلى شرفا من الكليات العملية ، والجامعات لدينا أفضل من المساهد العليا ، والمدارس الفنية المتخصصة ، والدراسات النظرية في وجداننا أفضل من الدراسات العملية على الرغم من زيادة العرض وقلة الطلب في خريجي الكليات النظرية ، وزيادة الطلب ونقص في العرض في خريجي المساهد الفنية والمدارس المهنية المتخصصة . ما زال « الأندى » أفضل من « الأسطي » في تصورنا الشعبي ، وصاحب البياقة البيضاء له الصدارة الاجتماعية على صاحب البياقة الزرقاء بالرغم من البون التسامح في الدخول بين الاثنين . ما زال السبائك والتجار والنقاش والبناء أقل قدرا في وجداننا الاجتماعي من الموهف والمدارس بالرغم من غنى الأول وفقر الثاني (٣٢) وما زلنا جميعا قادرين على إعطاء الأوامر والتفكير النظري وليس منا من يستمد لتنفيذهما بيديه وحمل التراب .

#### ١٠ - الدولة الهرمية :

كان من نتيجة نظرية الفيض على المستوى السياسي والاجتماعي أن تصور الفارابي « المدينة الفاضلة » دولة هرمية يملوها في القمة الملك أو الفيلسوف أو الرئيس أو الامام ، ويظهرها في القاعدة جماهير العمال والفلاحين والصيداين والمنتجين الذين يعملون بأيديهم ، ولا يتكبرون بمقولهم ، وتنفسات الطبقات الاجتماعية بينهما بين الشرف والحسة . فتحت الحاكم الأوراد الذي يتشبه بالله في صفاته المثلثة تأتي طبقة الأديام ولقكرين والصمراء والفقهاء . وبعد طبقة أهل النظر تأتي طبقة المؤرّاء وكبار موظفي الدولة والقواد أي طبقة الإدارة حتى تصل الى صفار الموظفين والجنود . وعلاقة الطبقة العليا بالطبقة الأدنى علاقة أمر بأمر ، فتأتي الأوامر من الأعلى لتنفذها الأدنى .

هذا التصور الهرمي للعالم وللدولة وللإنسان في قواه النظرية والعملية يضع الواحد

الكيمياء ! هذا التصور الحتمي للكون هو الذي ساعد على نشأة العلم ، ولكن أصبح الإنسان احدى صفحات الكون دون أن تكون له أية صدارة في المكان أو الزمان . فأنه خلق الصالم طبقا للضرورة من طبيعته وليس بإرادته ، فبضا منه لا دافع له . الفيض عملية ضرورة كونية لأن الله ضرورة الكون . ويخضع البدن أيضا لقوانين ضرورية يعرفها علماء الطب والكيمياء . هذه النظرة الحتمية الآلية هي التي ولدت العلم في عصر النهضة والقرون الثلاثة التالية له ، وتحولت الى ضرورة شاملة في الحياة والكون والتاريخ ولكن باستثناء الإنسان وإرادته وحريته على ما هو معروف عنده سبينوزا ، حتمية في الطبيعة وحرية للفكر الى ما لا نهاية . والأخطر من ذلك هو تبرير الشر في الكون وجعله تصبرا عن القضاء الإلهي . وبالتالي لا غرابة ولا عجب من وقوع الشرور والآثام . وهو ما حدث أيضا عند هيجل حتى أصبح الشر عنصرا مكونا في الوجود مثل الخير ، وامحت مسئولية الإنسان أو المجتمع عنه . وكان لابد أن يظهر ماركس حتى يبيد هذه المسئولية ، ويعمل على تغيير الشرور والآثام بالفعل (٢٩) .

وقد ورتنا نحن هذا التصور دون نتائجه . فأما بضرورة حتمية في الكون نتيجة للإرادة الآلية المطلقة خارج العالم ، والعالم خاضع لها ودون أن تأتي هذه الضرورة من داخل الكون ومن طبيعته . فوفقنا في القدورية ، أخذنا سلبياتها وتركنا إيجابياتها . أما بالخنعية دون أن ينشأ العلم وعمانها حتى قفست على الحرية الإنسانية . لم نستفد بنتائج الحتمية كالعالم الذي يخضع لقوانين حتمية آلية تسمح بنشأة العلم الآلي ، ووقع علينا الضرر بامتداحها على الإرادة الإنسانية المرة فوقتنا في القدورية التي انتهت بنا الى التسليم والمجزر أو الى التملق والتناقض .

#### ٩ - الفضائل النظرية :

كان من نتيجة أعمال العقل إثار الحكمة على ما عدها ، واعتبار الفضائل النظرية أعلى قيمة وشرفا من الفضائل العملية . وأعلى الفضائل النظرية على الإطلاق الحكمة أو التأمل ، وأحسن الفضائل العملية عمل الإطلاق العمل اليدوي المنتج . أفضل العلوم الألهيات والمنطق والرياضيات لأنها علوم نظرية ، وأقل العلوم الأخلاق والسياسة وتدير المنزل لأنها علوم عملية (٣٠) . وأصبح النبي هو الحامل المتصل الحكيم الفيلسوف وليس العامل المجاهد المناضل

في القمة والكثير في القاعدة ، وهو تصور يقوم على الفطرة والاستمدادات الطبيعية والتناسق الكوني العام والتدرج الهرمي للطبقات لذلك تصبغ كل طبقة في وضعها الاجتماعي قائمة فيه الى الابد كقدر محتوم لا تملو ولا تهبط وكان الانسان قد قدر مصيره ووضعه الاجتماعي الى الابد لا حراك له ولا قيام (٣٣) .

هذا التصور الهرمي للدولة هو الذي سرى في نفوسنا ، وشكل نظمتنا السياسية الحديثة . ففي القمة يوجد الرئيس الذي يجمع بين يديه جميع السلطات اتشريبية والتنفيذية والقضائية . وهو الحكيم ، الملم ، الماقل ، الفاضل ، سليم الاعضاء ، كامل الاوصاف . وبالتالي أصبحت نظمتنا السياسية المعاصرة نظاما اتوقراطية تقوم على تأليه الحاكم والتكرار للشعوب وبغياب المؤسسات المستقلة . هذا التصور الهرمي للدولة هو المسؤول ايضا عن الدولة البروقراطية التي تقوم على سيادة الموظفين والتكنوقراط وعلاقة الامر بالماور كما انه وراء المجتمع الطبقي الذي يمسح فيه الصراع بين الطبقات .

وبالتالي يكون السؤال لعلما اجتماع المعرفة وللأسف : هل الدولة الهرمية تبرير لنظام سيف الدولة المبداني في الشام التي كانت تقوم على تعظيم الامير ثم الشعراء والوزراء والقواد ام انها نقل لنظرية الفيض على مستوى السياسة ؟ ويكون السؤال ايضا لكل من يود تحديث مجتمعاتنا : هل يبدأ بتنفيذ نظرية الفيض وهي الجذر التاريخي والجوهرية النفسية في التصور الهرمي للدولة ام يبدأ بتغيير النظم الطبقي الحالية لمجتمعاتنا التي ولدت نظرية العنصر في النفوس (٣٤) ؟

## ١١ - غياب الانسان :

كان من نتيجة قسمة الحكمة في تراثنا الفلسفي القديم الى منطق وطبيعيات والهيئات أن غاب الانسان كمبحث مستقل في تراثنا الفلسفي القديم (٣٥) . فالاقسام الثلاثة التي وضع فيها ابن سينا الحكمة لا تضم مبحثا مستقلا فيها « الانسانيات » . المنطق آلة للمعلوم ، يضع قواعد للذهن ليصممه من الخطا . فهو اشكال صورية لفكر غير مشخص لانسان لا يوجد في موقف . بل أن منطق الظن الذي يحتوى الجدل والسفسطة والحطابة والشعر تظهر فيه الانفعالات الانسانية ومواقف الجدل والانفعال

المتبادل والايحاء والتاثير على النفوس والتطهير دون ان نمس انسانا بينه يصف اوضاعا عامة من اجل اخضاعها لقوانين علمية منطقية . ثم تمت قسمة الانسان بين الطبيعيات والالهيات ، البدن في الطبيعيات ، والنفس في الالهيات ، ولكن لم يوجد الانسان كمبحث مستقل له كيانه وميادانه وعالاه الخاص بين الطبيعيات والالهيات فالبدن تسرى عليه قوانين الطبيعة من حيث هو كائن حتى به نفس نباتية وظيفتها النمو والتغذي والتوليد ، ونفس حيوانية وظيفتها الحس والحركة ، ونفس عاقلة وظيفتها ادراك المعقولات ابتداء من العقل الهولوني الى العقل بالملكة او بالقوة الى العقل المستفاد او بالفعل . وهنا تبدأ الالهيات في نظرية الاتصال بالعقل الفعال والعالم العلوي او الملا الأعلى حيث تفيض المعقولات . ولا يتم ذلك الا بعد تصفية النفس عن ادراكها ، وتركيتها وتطهيرها حتى تكون كالمرآة تمكس الصور ، وكان الانسان ليس الا ذاتا عارفة ، ترى الحقائق على نحو اشراقي ، وتستمد صورها من خارج العالم . وهكذا أصبح الانسان مطحونا بين الطبيعيات والالهيات ، مفلطح بين العالم والله ، مختنعا بين الأرض والسماء ، لا متنفس له الا الاشراق في الالهيات أو للفناء في الطبيعيات (٣٦) .

وقد يكون هذا هو السبب في أن حياتنا المعاصرة لم تقم على احترام الانسان بل على تقديس الله وفي أن مجتمعاتنا المعاصرة ليست مجتمعات انسانية بل الهيبة . تعليمنا ، نظمتنا السياسية ، عاداتنا كلها لا تهدف الى اعتبار الانسان كقيمة في ذاتها . وبالتالي اعطينا المحبة للغرب ضد أنفسنا ليعلم باستمرار أن الحضارة الغربية هي وحدها الحضارة الانسانية وان الانسان كقيمة هو اكتشاف الغرب وحده . أعلن الغرب «حقوق الانسان» واقام لجنا للدفاع داخل مجتمعاتنا عن « حقوق الانسان » ا

## ١٢ - سقوط التاريخ :

والصحيح أن الحضارة التي قامت لوراثة التاريخ القديم ولاحتواء الحضارات القديمة ولايتلاخ امبراطورية فارس والروم والتي يذكرها وحدها في كل آية « لقد كان في قصصهم عبرة لأولي الألباب » ( ٢ : ١١١ ) قد أسقطت التاريخ من حسابها ، وكانها أمة بلا تاريخ او على هامش التاريخ او خارج التاريخ . فنظرا لأن تراثنا الفلسفي قد تصور العالم بين الأعلى والأدنى ، ووضع الانسان بين الله والعالم ظهر المحور الراسي ، وغاب المحور الأفقي . وجد



الإنسان بين الأعلى والأدنى ، ولم يوجد بين الأمام والمخلف . فكما غاب مبحث الإنسان كمبحث مستقل في تراثنا الفلسفي القديم غاب أيضا مبحث التاريخ كمبحث مستقل في تراثنا الفلسفي القديم . ولم يظهر فيه إلا بعض لمحات عن تطور المجتمعات في الرسائل السياسية مثل « السياسة المدنية » للفرابي عندما بين انتقال الحضارات من فارس والهند إلى العرب والترك ، وحاول تحديده خصائص عامة للشعوب .

وكان علينا أن نتظرب ابن خلدون في القرن الثامن الهجري حتى يكتب مقدمته المشهورة . ولكن ابن خلدون كان يحدد أساسا أسباب انهيار الحضارة الإسلامية . فالحضارات لديه لا تنهض وتنقشب وتقوى إلا لكي تفسخ وتنهار وتقرض ثم تبدأ من جديد ، من البداوة إلى الحضارة ثم تسقط من جديد إلى البداوة . وكان الحضارة تحل في طياتها عناصر الفناء . وكان الدورة الجديدة تبدأ من الصفر دون أن يحدث تراكم تاريخي في الدورات اللاحقة أو الاستفادة من الدروس السابقة أو أخذ عبرة من الأمم الغابرة كما يوحى القرآن .

« وقد بقيت أجيالنا على هذا الحال » لا نضع

أفئسا في التاريخ بالرغم من ادعائنا بأننا ورثة حضارة سبعة آلاف عام . وبالرغم من زهونا بحضارتنا الإسلامية القديمة ليس لدينا الوعي التاريخي بوظيفة الماضي وباللحظة التاريخية التي نمر بها . وليست لدينا رؤية مستقبلية لشعوبنا . قد نعيش فترات تاريخية ولت وانقضت كما يفعل السلفيون . وقد نعيش فترات تاريخية مازالت قائمة كما يفعل الماركسيون . ومازلنا في غموض واشتباه بالنسبة للفترة التاريخية الحاضرة . هل هو الإحياء أم الإصلاح أم النهضة أم الثورة أم الانقراض الشامل والانقراض أمام الغزو الحضاري الغربي أو الشرقي أو الصهيوني . لم نحاول بعد أن نعيد ما بدأه ابن خلدون من أخذ التقدم بدل الانهيار فموضوعا للدراسة والبحث ، وأن ندخل أحياءنا وأصلحنا ونهضتنا التي يمات في القرن الماضي في الاعتبار موازينا لانهيار الغرب وأقول وانقلاب قيمه وأزماته كما يصور بعض فلاسفة الغرب المعاصرون (٣٧) .

قد يظن الغرب يزهو بانه وحده حضارة « الإنسان والتاريخ » . وقد نظل نحن نمضي في غياب هذين البعدين في وجداننا وحياتنا المعاصرة نظرا لغيابها في تراثنا الفلسفي القديم .

## هوامش المقال

(١) انظر مثلا مقالنا « الجذور التاريخية لأزمة الحرية والديمقراطية في وجداننا المعاصر » المستقبل العربي ، يناير ١٩٧٨

(٢) انظر تحليل هذه الوظائف الثلاثة للشعور في رسالتنا « مناهج التأويل » ، المجلس الأعلى للثقافة والآداب والعلوم الاجتماعية ، القاهرة ١٩٦٥ ( بالفرنسية ) .

(٣) انظر : (١) مقالنا « موقفنا من التراث العربي » وكذلك « الظاهريات وأزمة العلوم الأوروبية » في قضايا معاصرة ، (٢) في الفكر العربي المعاصر ، ص ٣ - ٣٣ ص ٢٨٥ - ٢٢١ دار الفكر العربي ، القاهرة ١٩٧٧

(٤) ويرجع الفضل إلى صهيبنا د. أنور عبد الملك في حل هذه الدعوة لاكتشاف « ربيع الشرق » في دراساته ومقالاته الحديثة .

(٥) انظر « موقفنا الحضاري » في قضايا معاصرة (٦) في فكرنا العربي المعاصر ، ص ٤٦ - ٥٠ « والفكر العربي » القاهرة ١٩٧٦ « مرجعان ابن رشد ، الفكرية الحرية الثالثة لوفاته ، المجلد الأول

(٦) انظر مقالنا « ابن رشد شيوخا إيسخو » القاهرة ١٩٧٦ المجلد الأول ، الجزائر ١٩٧٨ م

الغربي فالحوا أوسلو ، « الفكرية الحرية الثانية عشر لجلده . المجلس الأعلى للثقافة والآداب والعلوم الاجتماعية ( تحت الطبع بنو سينتين في الهيئة العامة للكتاب )

(٧) انظر مقالنا في ذلك في « نتائج من الفلسفة المسيحية » الطبعة الثانية ، الإيجل المصرية ١٩٧٨ سينتوزا ، « رسالة في الامور والسياسة » ، الطبعة الثانية ، الإيجل المصرية ١٩٧٨ ، سنح : « تربية الجنس البشري » ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ١٩٧٧ ، سافر : « حال الأمل موجود ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ١٩٧٧

(٨) انظر كتابنا « التراث والتجديد » ، « موقفنا من التراث القديم من ١٢٣ - ١٨١ م ١٩٧٩ - ١٨٢ للفرز العربي للبحث والنشر ، القاهرة ١٩٨٠

(٩) انظر رسالة الكندي في السيرة وأجاسيا ، نقرأ عبد الرحمن زكي ، مجلة كلية الآداب المجلد ١٨ ج٢ ديسمبر ١٩٧٢

(١٠) حل هذه الدعوة عند الزنن الماضي : شجيل شجيل ، ولوح أنطون ، وديوب صروف ، ولقولا حواد ، وولي الدين يكن ، وفي هذا القرن : اسماعيل طهر ، وسلامة حوي ، ولذي نجيب محمود ، ولقولا ذكريا

في تسع رسائل في الحكمة والطبيعات . ص ١٤٦ - ١٥٩  
وأياها في علم الأخلاق ، نفس المصدر ص ٢٥٢ - ١٥٧ -  
وانظر أيضا على بن فضل أحمد الكيلاني ، توفيق التطبيق  
في اثبات أن الصيغ الرئيس من الإمامية الاثني عشرية ،  
تقديم وتحقيق وتعليق د . محمد مصطفى جلي . دار احياء  
الكتب العربية ١٩٥٤ .

(٣٥) ابن سينا : في الطبيعات من عيون الحكمة في  
تسع رسائل في الحكمة والطبيعات ص ٢ - ١٥ : القاهرة  
١٩٠٨ .

(٣٦) ابن سينا : الاشارات والتبيينات . القسم  
الثاني . وايضا النجاة . الطبيعات ص ٩٨ - ١٧٦ : انظر  
ايضا تحليلنا لمخاطر هذه التناقضات في الفكر الديني على  
سلوكنا الزوي في د . التفكير الديني وزدواجية الشخصية .  
في قضايا ماصرة (١) ص ١١١ - ١٢٧ .

(٣٧) رسالة الكندي في الابانة عن أن طيبة الملك  
مخالفة لطابع السامر الاربعة . رسائل الكندي .  
القليبية (٢) ص ٣٦ - ٤٦ : وايضا رسالة الكندي في الابانة  
عن مجرد الجرم الاقصى وطاعته ش من وجب كتبها الى  
أحمد بن المتصم . (١) ص ٢٢٨ - ٢٦١ .

(٣٨) الفارابي : الفكت فيما يصح أولا يصح من  
احكام النجوم ، المجموع ص ٧٦ - ٧٩ : القاهرة ١٩٠٧ وهي  
لنسخها المنقورة بعنوان : لفظة العلوم والاضاعات ، في  
طية رسائل الفارابي في سبيل اباد ، الدكن - الهند .  
انظر ايضا ابن سينا : في الاجرام العلوية في تسع رسائل  
في الحكمة والطبيعات ص ٣٩ - ٥٩ : القاهرة ١٩٠٨ .

(٣٩) ابن سينا : النجاة ، فصل في العناية وبيان  
دخول القرني الفضا الايام ص ٢٨٤ - ٢٩٠ : وايضا  
الالهييات (٢) ص ٤١٤ - ٤٢٢ .

(٤٠) ابن سينا : في انسام العلوم العالية في تسع  
رسائل في الحكمة والطبيعات ص ١٠٤ - ١١٩ : القاهرة  
١٩٠٨ : وايضا ابن سكوني : تهذيب الاخلاق ص ٧١ - ٧٦  
القاهرة ١٣١٧ هـ .

(٤١) رشيد رضا : تاريخ الاستقلال امام (٢)  
ص ٩٨ - ١٠٢ : لبنان ، القاهرة ١٣٤ هـ .

(٤٢) تم تصوير هذه للمشكلة انشرا الى حد ما في  
فيلم ه التيهوا ايها السادة ، في الصراع بين هنر الزبال  
واستغل الفلسفة .

(٤٣) الفارابي : آراء أهل المدينة الفاضلة  
ص ٧٤ - ٨٢ : مكتبة مبيح ، القاهرة .

(٤٤) انظر مقالنا : الايديولوجية والدين - مناقشة  
كتاب د الاسلام والراسالية ، لا كسيم رودنسون ، لقضايا  
ماصرة (١) ص ١٤٨ - ١٤٦ : وايضا د الدين والراسالية .  
حوار مع مالك فيبر ، لقضايا ماصرة (٢) ص ٢٧٣ - ٢٩٤ .

(٤٥) انظر مقالنا لماذا لم يمت الانسان في تراثنا  
القديم ، لقضايا عربية ، اكتوبر ١٩٧٧ .

(٤٦) ابن سينا في القوى الانسانية وادراكاتها في  
تسع رسائل في الحكمة والطبيعات ص ٦٠ - ٧٣ : وايضا  
التصديق الميتة . انظر ايضا النجاة . الطبيعات ، المقالة  
السادسة ، في نفس ، وايضا الالهييات ص ٢٩١ - ٣١٠ .

(٤٧) وقد حاولنا ذلك في د الفرائض والقصيدة ، د  
المركز العربي للبحث والدراسات ، القاهرة ١٩٨٠ .

(٤٨) الفارابي : احياء المعلوم . حله وقدم له وعلق  
عليه المرحوم د . عثمان أمين ، دار الفكر العربي . القاهرة  
١٩٤٩ : ابن سينا : تسع رسائل في الحكمة والطبيعات .  
الرسالة الخامسة ، في انقسام المعلوم المعلى ص ١٠٤ - ١١٩  
القاهرة ١٩٠٨ .

(٤٩) الكندي : كتابا البصر والحسيات . نشر بعل  
كرابر . ليبسك ١٩٨٨ ، رسالة الكندي في عمل الساعات ،  
نشر ذكريا يوسف ، بغداد ١٩٦٢ . رسالة في خبر الالحن ،  
لشهرنا لاشان والطنبي ، ليبسك ١٩٣١ . رسالة في أجزاء  
خيرية في الموسيقى لشهرنا المعلى ، القاهرة ١٩٦٢ كما  
نشر ذكريا يوسف كتاب الحسونات الوترية من ذات الوتر  
الواحد الى ذات العشرة أوتار ، وايضا مختصر الموسيقى في  
تأليف المقم وصناعة المود ، وايضا الرسالة الكبرى في  
التأليف ، بغداد ١٩٦٢ .

(٥٠) انظر مقالنا ، ثقافتنا الماصرة بين الأمثلة  
والتنفيذ ، لقضايا ماصرة (١) ص ٥١ - ٦٩ .

(٥١) انظر مقالتنا السابقين : ابن رشد شبارسا  
اوسطر ، الفارابي شبارسا اوسطر .

(٥٢) د . عبد الرحمن بدوي : الأصول اليونانية  
للفكرات السياسية في الاسلام ، مكتبة النهضة المصرية  
القاهرة ١٩٥٤ .

(٥٣) كتاب الكندي الى المتصم ياش في الفلسفة  
الاولى ، وايضا ابن رشد ، فصل للمقال فيما بين الحكمة  
والفريفة من الاتصال .

(٥٤) ابن سينا : في اثبات النجاة وتاويل وموزم  
وامثالهم في تسع رسائل في الحكمة والطبيعات  
ص ١٢٠ - ١٣٣ : القاهرة ١٩٠٨ .

(٥٥) انظر كتابنا لسنج : تربية الجنس البشري ،  
دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ١٩٧٧ .

(٥٦) كتاب الكندي الى المتصم ياش في الفلسفة الاول  
ص ١٤ : حله وقدم له وعلق عليه أحمد فؤاد الأهواني ،  
دار احياء الكتب العربية ١٩٤٨ .

(٥٧) ابن رشد : مشاهج الأول في عقالة الملك  
ص ٢٤٠ - ٢٥١ : تقديم وتحقيق د . محمود قاسم - الانجلو  
المصرية ، القاهرة ١٩٦٤ : وايضا مقالة في قوى النفس لشهرنا  
وقدم لها عبد الحميد الفتوحى حوليات الجامعة التونسية .  
العدد الثامن ، تونس .

(٥٨) انظر دواعي ابن تيمية في فقه المنطق على  
د . ارد في المنطقين ، د . تقي المنطق . د . وانظر ايضا  
الصنماني : ترجيح اساليب القرآن على منطق اليونان .  
وانظر ايضا د . علي سامي الشار : مشاهج البيت عند  
مفكرى الاسلام وقده المنطق الاسطى .

(٥٩) انظر محاورات د . ذكرى نجيب محمود في تفهيم  
هذا الجانب في د . تجديد الفكر العربي ، دار الفروق ،  
بيروت ، ١٩٧١ .

(٦٠) لونا تبدو أهمية الفلسفة ماركوز في الرافى  
وأزرها على التشبيب . انظر د العقل والفرقة . د . الفلسفة  
والفرقة ، ماركوز في لقضايا ماصرة (٢) ص ٤٦٦ - ٤٥٥ .

(٦١) ابن سينا : الاشارات والتبيينات ، القسم  
الثالث ، المنطق الثالث ، في الهيبة والسعادة ، المنطق  
التاسع ، في مقامات السارفين ، المنطق السائر في اسرار  
الآيات ص ٢١٢ - ٢٥٦ : وانظر ابن سينا : في المهد ،

# النسرات التاريخى

## عند العرب



●● تعد قضية التراث التاريخى من أهم القضايا التى شغلت الباحثين خلال أكثر من نصف قرن ، وذلك منذ اجتازت النهضة العربية الحديثة مرحلة البحث عن الذات الى مرحلة معرفة الذات (١) . على أن هذه الأهمية لم تكن تصدر فى أغلب الأحيان عن موقف علمى خالص يتصل بالقيمة الحقيقية لجوانب هذا التراث بقدر ما كانت تنبع من فكرة البحث عن علاقة هذا التراث بالواقع السياسى والحضارى للأمة العربية فى كل مرحلة على حدة ، وهى العلاقة التى نشأ بسببها فى الفكر العربى المعاصر مذاهب تليفية وانتخابية وتبريرية مختلفة فى تفسير جوانب من التراث العربى ، وفقا لظروف هذا الواقع السياسى والحضارى وتطوره .

الاهتمام بين من يقول بفعالية المعرفة المطلقة ومن يقول بالتلفية المباشرة ؟

تصل كلمة التراث فى أصلها اللغوى المحض بما يعبر الى الحى من مال أو متاع بمسند موت ذويه ، فالوراثة والارث انتقال فنية الى الإنسان من غير عقد ولا ما يجرى مجرى العقد ، وقد سى بذلك المنتقل عن الميت ، فىقال لفنية الموروثة : « ميراث واث » (٢) . وأصل كلمة التراث « وراث » من الوراثة ، جعلت الوارث تاء لتخفيف النطق . وقد اتسع معنى الكلمة بالاستعمال

وقد يحسن بنا أن نبدأ أولا بتوضيح مفهوم التراث عموما قبل الدخول فى موضوع التراث التاريخى عند العرب بصفة خاصة .

### لما التراث ؟

وماذا يعنى اهتمامنا الواضح به منذ فجر النهضة العربية ، أى منذ انحسار الحكم العثمانى عن الوطن العربى ؟

وكيف اختلف المارسون فى تفسير ذلك

تقديس الماضى مستقرا فى الضمير العربى حتى قبل ظهور الاسلام الذى قاومه أهل مكة اول الامر باسم الحفاظ على ثراث الآباء المتمثل فى تقاليد العصر الجاهل وشعائره . وقد ظل هذا الشعور بقداسة الماضى ساريا فى وجدان المثقف العربى حتى العصر الحديث ، خصوصا بعد أن اكتسبت الحضارة الاسلامية خلال مدتها الثقافية والانسانية المجيد فى العصور الوسطى نجاحا مرموقا صار مضرب الأمثال وأصبح المعاصرون يذكرونه بكل الفخار والحنين .

من أجل ذلك فإن إية نهضة فى رأى كثير من هؤلاء المعاصرين لا تستلهم هذا التراث ، ولا تنبعث منه ، إنما تنفصل عن أرضها الحقيقية وتنتهى الى الاخفاق والجمود ، لأنها تفقد عنصر الانتماء ، فتبقى بلا جذور تنبت فى أرض الماضى بوصفه شرطا حوهريا لانبتها .

**وهذه الشعور بضرورة استلهم التراث والانطلاق منه الى آفاق من الابتاع والتجديد حق فى جملته وتفصيله ، لأن الشيء لا يكون الا نفسه كما يقول المناطقة .** ولقد عرف العالم العربى فى العصر الحديث مظاهر مختلفة لابتداع اتجاهات ثقافية وسياسية لم تؤسس نفسها على هذه القاعدة الحضارية الأصيلة ، فلم يكتب لها الشهادة ، بل ذهبت مع الريح .

على ان هذا الشعور بالانتماء الى التراث والانطلاق منه ، قد يصعب فى كثير من الأحيان حاللا ضد كل فكرة للتقدم ، وذلك حين يصير البحث عن الماضى عند بعض الدارسين غاية فى ذاته تفوق كل الغايات من أجل العثور على لحظة ذهبية هنا أو هناك فى تاريخنا السياسى ، بعد عصر النبوة وابوحى ، تجملت مع التسايرى ، لتصبح المثل الأعلى بصورة أو بأخرى لكل أجيال المستقبل دون التفرقة الواعية بين عناصر الثبات والتغير فى صميم هذه الحضارة (٥) . ومثل هذا الموقف ينشأ عن وهم شاسع بين أكثر المثقفين شيوعا يلتفت النظر ، ويحث التنبيه اليه ، وهو الظن بأن التاريخ يعيد نفسه ، وانما اذا استطعنا العثور على القانون الكلى الذى نفسر به نجاح

المجازى ، فأصبحت تعبر أيضا عما يلزم عن كثرة معاودة الشيء ونراكمه ، كما نقول : أورتته كثرة الأكل التخم والأدواء ، وأورثته الحمى ضمفا وقد استخدمت الكلمة بعد ذلك للتعبير أيضا عن انتقال غير مادى بين جيلين أو أكثر ، كما نقول : هو فى اوت مجد ، والمجد متوارث بينهم (٣) . وفى مجاز الكلمة أيضا ما يتعلق بمعنى من معانى اتصال الحياة ، وبمث النشاط بعد الخمود ، وفى ذلك يأتى فى العربية قولهم : « توريث النار ، بمعنى تحريكها لتشتعل من جسد يد وتنب فيه الحياة (٤) » .

وقد وردت الكلمة فى القرآن للدلالة المفردة على الجانب المادى من الارث ، وذلك فى قوله تعالى : « وتاكلون التراث اكلا لا » ( ١٩ - الفجر ) تعبيرا عما جرى عليه بعض العرب من اغتصاب حق النساء والأطفال قبل الاسلام . كذلك ورد بعض مشتقاتها للإشارة الى انتقال معانى النبوة والعلم فى مثل قوله تعالى : « .. فهب لى من لدنك وليا - يرثنى ويرث من آل يعقوب ، واجعله رب رهيبا » ( ٥ ، ٦ - مريم ) ، وذلك للتعبير عن دعا زكريا ربه لتوارث هذا الفضل فى آله . ولا يدخل فى ذلك المال ، فالإله لا قدر له عند الأنبياء ، قال عليه الصلاة والسلام : « أنا معاشر الأنبياء لا نورث ، ما تركناه صدقة » وقال : « العلماء رولة الأنبياء » .

هذا التحليل اللغوى للمجلد لأصل الكلمة فى اللغة العربية له دلالاته الخاصة فى التعريف بمفهوم التراث عند العرب ، قبل اللغوى فى مفراها الاصطلاحي . وفى هذا الأصل اللغوى تأتى إيهادات الاتصال الزمنى بين الأجيال ، ومعنى التلازم المصوى الذى لا مفر منه ، كما تأتى ظلال معان تتصل بفكرة الانتماء القومى ووحدة الجماعة وسريان الماضى فى الحاضر ، بل ان هذا الحاضر قد يتم له بمث حقيقى من خلال هذا الماضى ، كما يكون من : « توريث النار » أى تحريكها لتشتعل .

وفى ضوء هذا الحس اللغوى الخالص - قبل أى اعتبار ثقافى آخر - يمكن أن نفهم كيف كان

الابداع الحضاري ، وهي نظرية تقول : ان العامل الإيجابي الذي يسهم في خلق الحضارات فضلا يقوم على استجابة المجتمعات لما يواجهها من تحد (٧) . فالتحدى هو الذي يستثير الطاقات الخلاقة . وفي تاريخ التسعير لحظات ابداع حقيقي واجهت به مصيرها فاستطاعت ان تصنع التاريخ . غير ان من طبيعة الابداع السيكلوجية انه لا يتكرر ، لأن تكرره يفقده عنصر الابداع ويحوّله الى تراث تاريخي غير مجد في حد ذاته في مواجهة الموقف الجديد . ومع ذلك فان من شأن الشعوب ان تظل آمالها متعلقة بهذا الابداع القديم لما حقق لها من نجاح في الماضي . وهكذا تتجدد الظروف والملازمات ، ولا تلك الشعوب الا محاولة استعادة مواقفها السالفة ، حتى يكون المبدع القادر على مواجهة التحدي الجديد بنمط من الابداع المبتكر المستجيب لهذه الاحتياجات المتجددة الناشئة عن متغيرات العصر . وإذا كان من طبيعة الابداع انه لا يتكرر ، كان من النابت ان الفعل التاريخي الخلاقي لا يتكرر ، بحيث يجوز لنا القول مرة أخرى : ان التاريخ لا يعيد نفسه ، لأن الابداع التاريخي لا يعيد نفسه .

حين تفقد الأمة معنى الابداع الحضاري يزداد تعلقها بأوهام عودة التاريخ التي تبين لنا فيما سبق ، خطأها الواضح ، وتحول انتهاؤها التاريخي الى حنين سلبى غائم بعد ان يصير التأكيد على علم الخروج على العادة ، والجرى وداء المألوف ، والتكوص عن الاعتراف بالواقع ، والتعلق بشعارات جوفاء ، غساية في ذاته ، بل تصبح نظرية المعرفة فيها قائمة على تحصيل المعروف ، وليس على استكشاف المجهول ، وفي ذلك ما فيه من تعويق لكل فصل ايجابي في صناعة تاريخها ، وكل ابداع حضاري يعترف بواقعها التاريخي الجديد ، ويتعامل معه في شجاعة وإكراه ، لأن الابداع - وإن ارتبط بواقع المجتمع وتراثه التاريخي من حيث انه استجابة ايجابية لما يواجهه من تهديد وتحد - فانه ، من جهة أخرى ، تعبّر عن قدرة المبدع على التفرد ، وشجاعته في استكشاف المجهول ، والخروج على انماط رفود العمل السائدة بين

الماضي ، فاننا نملك صناعة المستقبل . وهذا غير صحيح لسببين :

اولهما : ان كل حدث تاريخي له فرديته الذاتية الخاصة التي لا تخضع لقانون ثابت يمكن الوصول اليه والاستفادة منه في استعادة تجربة التاريخ الماضي بنجاح . ذلك ان القانون قضية تبصر عن العلاقة الثابتة بين مجموعة من الوقائع السابقة التي تتلوها بالضرورة وقائع لاحقة لا تتخلف عنها أبدا . وهذا اذا جاز في عالم الطبيعة حيث الحتمية والضرورة ، فانه لا يجوز في عالم التاريخ حيث الحرية والامكان (٨) . ان تقرير العلاقة بين الوقائع التاريخية من اجل الوصول الى القانون الكلي في تفسير التاريخ يحتاج الى الفصل بين الوقائع السابقة واللاحقة من ناحية . وبين مجرى العوامل والأحداث الأخرى من ناحية ثانية ، وهي متعددة ومشتبكة بحيث يصعب استخدام العلاقات الثابتة بين مجموعات منها كما هو الحال في العلوم الطبيعية ، وهكذا نستطيع القول باستحالة الجزم بتقرير روابط ثابتة بين الأحداث الماضية لكي تقع النتائج من جديد كلما تحققت الأسباب . ولهذا نقول : ان التاريخ لا يعيد نفسه ، فليس في التسايرين حوادث متشابهة تمام التشابه ، لأن الواقعة التاريخية لا تتكرر أبدا ، ولذلك لا يكون معنى استلهام التراث عندنا البحث عن قانون سحري به تقوم الحضارات وبغيره تسقط ، وإنما هو الانطلاق من حقيقة الذات التاريخية للأمة بوصفها وحدة حضارية خاصة ، لا تفقد هويتها الذاتية مع التاريخ مما يكن من أمر تطورها العارض ، وفقا للملازمات الاحتكاك الثقافي بنا حولها من حضارات ، واستجابة لمقومات نوهها الذاتي الخاص . وبمثل هذا التفسير لفكرة استلهام التراث لا ينفصل معنى التقدم عن حقيقة الانتماء الى ذاتنا التاريخية ، بل يظل فلسفة متفائلة للوجود ترى ان نشاط هذه الأمة في سعيها الدائب نحو الكمال غير محدود لأنه ينطور بتطور معارفها عبر المصور .

اما السبب الثاني الذي نقول من اجله : ان التاريخ لا يعيد نفسه ، فانه يتمسك بنظرية

الكثرة من أبناء عصره ، والتصرف وفقا لقتضيات  
التغير في زمانه .

هذا هو الفرق الدقيق الذي يجب التنبيه اليه  
بين نظرتين مختلفتين الى تراثنا التاريخي :  
احدهما تدخّل فيه فلا تخرج منه ، ليميش  
اصحابها غرباء عن العصر وأمله ، لأنهم يرون  
في تقاليد الماضي وحده : المبتدأ والخبر ، والمنطلق  
والنهاية لمشروعية كل فعل تاريخي جديد .  
أما الأخرى فانها تدخّل فيه من أجل معرفة واجبة  
بالنفس لتنتقل منه في وثبة واعية بذاتها  
التاريخية نحو المستقبل .

وفي مثل هذا المجال تأتي أهمية استلهام  
تراثنا التاريخي من حيث انه تشبّط الانسان  
العربي ، وفعله المعبر عن رؤيته الذاتية لنفسه  
خلال التاريخ . وهذا الاستلهام هو الذي يحقق  
احساسه بأصانة هذه الحضارة لينطلق بها الى  
آفاق من التقدم والابداع كلما تقدمت به معارفه  
نحو كمال انساني لا ينفصل فيه الماضي عن  
الواقع الحي ، وانما يسرى فيه ويتحرك معه  
نحو المستقبل ، لانه كمال الذات التاريخية  
الواحدة النامية المتطورة عبر الزمان .

ومع ذلك ، فلا يجوز لنا ان ننع في خطأ  
التصور الذي وقع فيه بعض الباحثين الذين خيل  
اليهم ان عالم الابداع منفصل بالضرورة عن عالم  
التراث من حيث ان المبدع بطبيعته لا ينقل  
الابداع ولا يرثه ، لان قضية الابداع عندهم  
ليست قضية تراث ، وانما هي قضية ابداع  
مطلق ، بل ان المبدع حين يستلهم بعض العناصر  
القديمة - في زعمهم - لا يكون عمله قائما على  
مفهوم النقل والتوريث ، وانما على مفهوم  
الابداع والتجاوز (A) .

وهذا التفسير للمفهوم الابداع يقوم على اساس  
ان الابداع متعاوٍ بالضرورة مع الاستلهام  
التراثي . وفي الرد على هذا الرأي يمكن ان  
نفرق بين الابداع والخلق على اساس ان الخلق  
يكون عن علم ، واما الابداع فيشترط التعامل  
مع مادة ذات سياق تراثي بصورة او بآخرى (٩)

وهذا امر لا مفر منه ، لان الابداع لا يتم عن  
فراغ مطلق (١٠) ، وانما تظل الواقعة التراثية  
منطلقا لتجربة ابداعية جديدة ، سواء كنا على  
وعي بذلك ام لم تكن ، لان ما نسويه خطأ  
بالماضي انما يسرى في الحاضر ويتحرك نحو  
المستقبل ، كما اشترنا الى ذلك من قبل ، بل ان  
الابداع في مجالاته المتعددة ، لا يكون ابداعا  
الا اذا استلهم هذا الماضي التراثي وانطلق منه  
في مواجهة الواقع .

وقد يبدو هذا الرأي منطقيا على تناقض  
ما عند أول النظر ، اذ كيف يكون الفعل  
التاريخي ابداعيا وتراثيا في الوقت نفسه ؟  
ونعود الى ما كنا فيه من قضية الابداع ، لنقول :  
ان مفهوم الابداع يقوم على اساس انه مواجهة  
ناجحة مبتكرة لتحدي طارئ ، يشكل خطرا يهدد  
المجتمع . فهذا التحدي انما هو تحد لواقع معين  
فما هذا الواقع ؟ وما عناصره الأساسية ؟ اليس  
الجانب التراثي منه جانبا جوهريا في تكوينه  
الوجودي او الاجتماعي والثقافي او الاقتصادي  
والسياسي وغير ذلك ؟ ان استجابة ناجحة من  
جانب المبدع لهذا التحدي تقتضي بالضرورة  
استلهاما لهذا التراث التاريخي كله حتى تظل  
مرتبطة بالواقع ومؤثرة فيه .

فما هذا التراث التاريخي الذي يجب ان  
ترتبط به تجربة الابداع الحضاري الجديد ؟  
وما خصائصه الأساسية ؟ وكيف يمكن ان يكون  
مصدرا لوعي حضاري أصيل يطلع بالأمة  
العربية الى تحقيق آمالها في التقدم والحريّة  
والعلم ؟

نقصد بالتراث التاريخي عند العرب مرويات  
هذه الأمة المدونة حول كل ما يتصل بنشاط  
الانسان العربي عبر التاريخ في اطارها الثقافي  
العام ، سواء في ذلك ما يتعلق بتسجيل الوقائع  
والأحداث التي مرت بها ، وما يتصل بتفسيرها  
وفلسفتها .

ويشمل هذا التراث مؤلفات عربية عدا ،  
بدأت حين شعر العرب بعمق ظهور الاسلام بانهم

في ذلك الوقت المبكر من تاريخ الحضارة الإسلامية ، مما يدل على تطور جديده في فن التاريخ عند العرب ، ويؤيد من جهة أخرى الارتباط بينه وبين علم الحديث ، من حيث ان هذه المواد التي جمعت في كتب الطبقات الأولى إنما جمعت في الأصل بقصد الاستمانة بها في التعديل والجرح ، ونقد رواية الأحاديث وتصحيحها .

وقد اطرده التقدم في التأليف التاريخي بعد ذلك بفضل اتساع نطاق الحضارة الإسلامية اتساعاً متوالياً ، وبفضل ظهور استعمال الورق الذي أسس أول مصنع له في بغداد سنة ١٧٨ هـ (١٢٠) . وهكذا ظل الإحساس التاريخي يتعمق في نفس المؤلف المسلم ، حتى وصل الى عهد الطبري المتوفى سنة ٣٢٠ هـ الذي يمثل ذروة التاريخ بالآثار في عصره . وقد تم هذا الاهتمام بالتأليف التاريخي عند المسلمين خلال هذه القرون الثلاثة على الرغم من عسداء طائفة من رجال الدين آنذاك للدراسة التاريخية . لأنها تشغل ، في رأيهم ، عن علوم الدين .

ويمكن أن يلاحظ الباحث ان تطورا ما قد طرأ على فكرة التاريخ عند المسلمين عكس يد الطبري ومعاصره ، فقد كان الإخباريون الأوائل يميلون الى الاختصار على العناية بتدوين حوادث التاريخ خلال تماقبات الأنبياء الذين كان خاتمهم محمد صلى الله عليه وسلم ، دون الاهتمام الواضح بالكلام على فكرة العناية الإلهية وتدبيرها لأحداث التاريخ ، أما الروح التي سادت أعمال الطبري ومعاصره ، فقد كانت تتناول التاريخ من وجهة النظر الدينية الخالصة من حيث ان أحداث التاريخ إنما تجري بتدبير الهى ، ولذلك يلاحظ قارى تاريخ الطبري المنسج : « تاريخ الرسل والملوك » معنى العظة والتأسي بما مسبق وأخيرا فيه ، فهو يدور حول معان تنصل في أغلبها بفكرة العبادة والتقوى وعلوم الفقه .

وإذا كانت المرحلة الأولى في التأليف التاريخي عند المسلمين قد عنيبت بمعنى التسجيل ، فاهتمت لذلك بمنهج الرواية وتوثيقها ، كما

أصحاب رسالة جديدة ، خصوصا بعد ان أثبت القرآن الكريم مفهوما متفالا للزمان ، وغالبا للوجود . وعليها للتاريخ ، هي المفهومات التي نشأت حولها فكرة التاريخ عند المسلمين (١١) متدرجة من العناية بالرواية ، والتزجيج بين الأسانيد ، الى النظر في أثر البيئة والمعامل الاجتماعية المؤثرة في حركة التاريخ ، حتى نصل الى عصر ابن خلدون الذي تحول علم التاريخ الى نظرية في أسس الاجتماع العمراني على يديه .

كان اهتمام مؤرخى المسلمين الأوائل يدور حول تاريخ المعازي ، ورواية أخبار الرسل وصلى الله عليه وسلم ، كما يشتمل في كتاب السيرة المشهور الذي ألفه محمد بن اسحاق المتوفى سنة ١٥١ هـ ، والذي رواه ابن هشام المتوفى سنة ٢١٨ هـ بعد حذف الروايات الضعيفة .

وقد اتسمت عناية المؤرخين بعد ذلك للعناية بالتخصص في كتابة موضوعات تاريخية معينة ، غير أخبار معاذي الرسول صلى الله عليه وسلم ، فوجدنا منهم من يعنى بدراسة الأنساب ، ويحرص على جمع الروايات القبلية المتصلة بذلك ، كما فعل هشام بن محمد الكلبى المتوفى سنة ٢٠٤ هـ الذي خطا بكتابه « جبهة الأنساب » خطوة جديدة في فن التأليف التاريخي عند المسلمين ، وذلك باستناده الى الوثائق المحفوظة في كتائب الحيرة والأسانيد الفارسية التي ترجمت له ، بحيث أصبح كتابه المرجع الأول للمؤلفين من بعده في هذا الموضوع . ومع ذلك فلم يسلم ابن الكلبى من المطاعن العنيفة التي وجهها اليه علماء عصره المحافظون على تقاليد الرواية الشفوية ، متهمين إياه بالتزوير وكذب الرواية .

كذلك عرف التأليف التاريخي عند العرب صورا أخرى من صمود التسجيل ، منها كتب الطبقات ، كما نجد عند ابن سعد المتوفى سنة ٢٣٠ هـ صاحب « كتاب الطبقات » الذي يعنى بتناول سير أعلام المسلمين ، ابتداء من النبى صلى الله عليه وسلم حتى علماء عصره . وهذا الكتاب ينطوى على فكرة تصنيف معجم للتراجم

واحد قسط يخصه بمقدار عنايته . ولكل اقليم عجائب يقتصر على علمها اهله . وليس من لزوم جهة وطنه ، وقنع بما نعى اليه من الإخبار عن اقليم ، كمن قسم عمره على قطع الأقطار ، ووزع أيامه بين تقاذف الأسفار ، واستخراج كل دقيق من معدنه ، والآلة كل نفيس من مكمنه » ( ١٤ ) .

هذه العناية الثقافية التى تطور اليها علم التاريخ فى القرن الرابع الهجرى نجد نظيرها لها عند المقدسى ، الجغرافى العظيم الذى عاصر المسعودى ، ومات سنة ٣٧٥ هـ ، فهو يول فى كثير مما يكتبه على اختياره الشخصى لما شاعده بعينه ، ولذلك يقول : « وما تم لى جميعه » ( ١٥ ) كتابه احسن التقاسيم ( الا بصد جولانى فى البلدان ، ودخول الاقليم الاسلام ، ولقائى العلماء وخدعتى الملوك ، ومجالستى القضاة ، ودوسى على الفقهاء ، واختلافى الى الأدباء ، والقسراء ، وكتبة الحديث ، ومغالطة الزهاد والتصوفين ، وحضور مجالس القصاص والمذكرين » ( ١٥ ) .

وقد اتصل بعد ذلك اجتهاد المؤرخين المسلمين للتخلص التدريجى من الاعتماد المطلق على الروايات برغبة التسجيل والتدوين الى الاتصال المباشر بالمصادر التاريخية لغايات ثقافية أخرى تتجاوز فكرة التوثيق المطلق ، وذلك بعد تطور وعى الأمة الاسلامية بذاتها التاريخية ، باتساع آفاق الدولة الاسلامية ، ونشوء دويلات صغيرة متعددة ، ذات ألوان حضارية متباينة ، وان جميعا أصل واحد هو الاسلام ، والخلافة التى بقيت فى ضمير الأمة الاسلامية رمزا للوحدة على الرغم من كل ما عرفه العصر العباسى من الانقسام وتمدد الدويلات ( ١٦ ) . ومن هنا أصبحت الرؤية التاريخية فى هذه المرحلة تقوم على الاعتراف بالتعدد المبتقن عن الوحدة والمنظم فيها فى نفس الوقت . ولذلك أخذ علماء كل اقليم منذ القرن الرابع يعنون بالتاريخ لأقاليمهم عن طريق السير والتراجم أو الحوادث التاريخية . ومثل هذه المؤلفات الانليمية تتضمن كثيرا من المواد التاريخية ذات القيمة العلمية الخاصة ، لأن المؤلفات الجامعة ذات الصبغة الواحدة فى تفسير التاريخ كما نعرفها عند الطبرى ، لم تكن عناية كإلية

عنيت المرحلة الثانية بمعنى العناية الإلهية فى التاريخ ، فاعتنت لذلك بفكرة العظة والناسى والتصبر عن حقيقة الرسالات السماوية ووحدها الجوهرية ، فان المؤلف التاريخى قد عرف بعد ذلك مرحلة ثالثة على أيدي مؤلفين عبروا عن تاملهم بالمعرفة التاريخية لذاتها . ولأغراض ثقافية عامة ، كما نجد عند ابن قتيبة والمسعودى واليعقوبى والمقدسى وغيرهم ، فهؤلاء لم يكونوا مؤرخين فحسب ، بل كانوا أصحاب نظرة ثقافية فى فكرة التاريخ ولذلك يقول ابن قتيبة ( ٢٧٠ هـ ) فى وصف كتابه « المعارف » : « هذا كتاب جمعت فيه من المعارف ما يحق على من أنعم عليه بشرف المنزلة وأخرج بالتأدب عن طبقة الحشوة ، وفضل بالعلم والبيان على العامة ، أن يأخذ نفسه بتعلمه . ويرودها على تحفظه ، اذ كان لا يستغنى عنه فى مجالس الملوك ان جالسهم ، ومحافل الأشراف ان عاشروهم ، ولسق أهل العلم ان ذكروهم » ( ١٧ ) . وهو يقصد بهذه المعارف كل ما يتصل بأخبار السابقين من الأنبياء والملوك والعلماء وغيرهم . وهذه العناية الثقافية العملية من الاهتمام بالتراث التاريخى ، تختلف عما نعرفه عند الاخباريين الأوائل أصحاب النظرة فى الرواية بغرض التوثيق والتسجيل ، وعما نراه عند الطبرى وبعض معاصريه الذين أداروا فكرة التاريخ حول معنى العبارة والتأمل فى فعل العناية الإلهية المدبرة لكل أحداث التاريخ من أجل غاية مساهوية عليا .

وقد جاء بعد ذلك المسعودى الذى توفي سنة ٣٤٥ هـ ليؤكد هذه الفكرة الثقافية للتراث التاريخى ، ولكن من جانب آخر ، فهو يشيد بضرورة الاتصال الثقافى بين الشعوب الاسلامية ويدعو العلماء الى ضرورة المشاهدة والتجربة الحية القريبة ، والربط الوثيق بين الجوانب الثقافية فى حياة الأمة وتاريخها وتقاليدها الاجتماعية . وهو ينتقد من سبقه من المؤرخين الذين تنموا بالرواية دون المشاهدة ، ولذلك يقول : « فانا وجدنا مصنفى الكتب فى ذلك مجلسا ومقصرا ، ومسهبوا ومختصرا ، ووجدنا الأخبار زائدة مع زيادة الأيام ، حادثة مع حدوث الأزمان وربما غاب البارح منها على اللحن الذكى ، ولكن



على أن هذا المعنى التعاملي في درس التاريخ الذي لا يكاد يخلو منه مؤلف تاريخي في عصر ما بعد الطبري ، لم ينف تماما اهتمام بعض المؤلفين بإبراز المغزى الديني لهذا العلم ، فقد ظلت فسكرة العبارة والناس تراود كثيرا من المؤرخين بعد ذلك ، كما ظل الغرض النقدي في تعويم أسانيد الحديث قائما ، وفي ذلك يقول السخاوي نفسه في موضع آخر من كتابه : « ومن أجل قوائمه أنه أحد الطرق التي يعلم بها النسخ في أحد الغبرين المتناوذين المتعذر الجمع بينهما .. وأما ما قلناه يذكّر فيه من أخبار الأنبياء ، صلوات الله عليهم ، وسمتهم ، فهو ، مع أخبار العلماء ومذاهبهم والحكماء وكلامهم ، والزهاد والساكنين ومواعظهم ، عظيم الفائدة ، ظاهر المنفعة ، فيما يصلح به الإنسان أمر معاده ودينه وسريته في اعتقاداته ، وسريته في أمور الدين ، وما يصلح به أمر معاملاته ومعاشه الديني » (١٩) .

هذه بعض ملامح التراث التاريخي عند العرب حتى عصر ابن خلدون الذي تقدم فكرة التاريخ عنده ملامحا متميزة عن كل ما سبقه من المؤرخين ففي مقدمة تاريخه المسمى : « العبر ودیوان الیستلا والخبر » ، يتحدث ابن خلدون عن علم التاريخ بوصفه علم نظر وتحقيق ، وتعليل للكانات ومبادئها دقيق ، كما أنه علم بكيفيات الوقائع وأسبابها عميق ، فهو لذلك أصيل في الحكمة عريق ، وجدير بأن يصعد في علومها وخلق (٢٠) .

وقد أدرك ابن خلدون منذ البداية أنه يدعو إلى علم مبتكر لم يصنف أحد فيه من قبل ، عل الرغم من التفاته إلى جهد المسعودي الذي يقول فيه : « فاما ذكر الأحوال العامة للألایق والأجبال والأعمار فهو - أس للوؤخ تنبئ عليه أكثر مقاصده ، وتنبئ به أخباره .. وقد كان الناس يفرّدونه بالتأليف ، كما فعله المسعودي في كتاب : « روج الذهب » ، شرح فيه أحوال الأمم والألایق لهذه في عصر الثلاثين والتلاتة غربا وشرقا ، وذكر فيه نحلهم وعوائلهم ، ووصف البلدان والجبال والبحار والممالك والدول

بالاعتراف بهذا التصدد الذي عرفته الحضارة الإسلامية منذ القرن الرابع الهجري .

وفي هذه المؤلفات ذات الطابع الإقليمي أخذ المؤلفون يتخلون عن تلك النزعة الدينية القديمة في تفسير التاريخ ، فاكتمبت أعمالهم طابعا مدنيا ، ومالت إلى الاقتصاد على ذكر أخبار أمير الاقليم وحاشيته . وفي هذا المجال استفاض المؤرخون عن المبررات الدينية القديمة بالدعوة إلى الفية الأخلاقية والعملية لدراسة التاريخ ، فهو عندهم يقص ذكر الأفعال الطيبة ، ويبسطها أعمالا نافعة في تربية الأجيال القادمة ، كما نجد مثلا عند ابن مسكويه في « تجارب الأمم » ، الذي كان يكتب من أجل بث قيم أخلاقية وسياسية وعملية يبدو فيها تأثره بأداب البلاط الفارسية وعلم الأخلاق اليوناني واضحا .

وتنضج هذه النزعة العملية في تأليف ابن مسكويه أكثر ما تنضج حين نراه معنيا بأخبار التآمر والخيانة ، فقد اضطر - لتبرير عنوانه : « تجارب الأمم » - أن يدور الفضائح التي تعد مفسدة للأخلاق ، وذلك مثل الحيل التي خلع أو عين بها الوزراء ، والطرق الوضيعة التي استخدمت في اغراء الرجال على خيانة مسادتهم وأمرانهم (١٧) .

وهذه النزعة الأخلاقية في تفسير التاريخ تعتمد في التراث التاريخي عند المسلمين حتى بعد عصر ابن خلدون ، حيث نجد السخاوي يروي في كتابه : « الاعلان بالتوبيخ لمن ذم التاريخ » عن بعض المؤرخين أقوالا تتصل بتأكيد هذا المعنى ، مثل قول أحدهم في وصف الفائدة العملية والأخلاقية لعلم التاريخ : « انه ( أي علم التاريخ وما في معناه ) دال على مآل الأمور ، ومرشد لكرائم الأخلاق والأفعال ، وناجس عن الدناءة والقيح ، وباعت على صواب التدبير وحسن التقدير ورفق السياسة : يكون للأدب نبصرة ، وللعالم الأريب تذكرة ، وللسائر الناس مؤدبا ، وللبلوك استراحة ، تمر به المجالس في الجد والهزل ، وتنضج بأمثاله الحجج ، وتبلغ به الإرادة بأخف مؤونة ، ويستولى به على الأمور كأنها مشاهدة » (١٨) .

« الإحاطة بالحاضر من ذلك ، ومماثلة ما بينه وبين الغائب من الواقع ، أو بينهما من الخلاف ، وتلميز المتفق منها والمختلف ، والقيام على أصول المول والمثل ، وبادئ ظهورها وأسباب حدوثها ودواعي كونها ، وأحوال القائمين بها وأخبارهم ، حتى يكون مستوعبا لأسباب كل خبرة » (٢٢) .

وإذا كانت هذه الملاحظات مما يتعلق بالفلسفة النقدية للتاريخ ، فإن فى مقدمة ابن خلدون جانباً آخر يدخل فى باب الفلسفة التأملية للتاريخ (٢٣) وفى هذا المجال يرد كلامه حصول حركة التاريخ (٢٤) ، وأسباب قيام الحضارات ودواعي انهيارها ، مما كان يمكن أن يضيف موضوعاً مهماً إلى موضوعات الفلسفة الإسلامية التقليدية . وقد نه ابن خلدون إلى هذا العلم الفلسفى ودعا إلى النظر فيه ، فقال : « فهو لذلك أصيل فى الحكمة عريق ، وحديث بأن يعد فى علومها وخلق » .

وهكذا حاول ابن خلدون أن يؤسس علماً وضاعياً من علوم الفلسفة الاجتماعية ، لم تصرفه الفلسفة من قبل ، فقد ظلت مشغولة بقضايا ذات صبغة ميتافيزيقية خاصة ، تدور حول مسألة التوفيق بين الدين ، كما نزل به الوحي المبين ، والفلسفة بمقولاتها اليونانية الخاصة ، حتى انتهى الأمر بفلاسفة المسلمين إلى الدوران فى فلك الفلسفة اليونانية ، والإبهام والتعريب فى الانفعال بما أثارته من مسائل ، وتأكيد النزعة العقلانية اليونانية ، والتقريب بينهما وبين المقولات الإسلامية ، دون الاهتمام الكافى بتأكيد النزعة العقلانية الإسلامية نفسها تأكيداً يحفظ لها أصالتها الخاصة فى تفسير قضايا الوجود والحرفة ، مما جعل مؤلفاً مثل الغزالي يستشعر خطر هذه الفلسفة الوافدة على التراث الإسلامى ويقف منها موقفاً نقدياً مشهوداً (٢٥) .

وقد قرر ابن خلدون فى تواضع ما يرجوه لهذا العلم من بعده على أيدي المؤرخين والفلاسفة من نماء وازدهار فقال : « فإن كنت قد استوفيت مسائله ، وميزت عن سائر الصنائع أنظاره وانحاه ، فتوفيق من الله وهداية ، وإن فاتنى شئ فى احصائه ، واشتبهت بغيره مسائله ، للنظر المحقق إصلاحه » . ولئى الغفل لأننى نهجت

وفرق شسحوب العرب والمعجم ، فصار اماماً للمؤرخين ، يرجعون إليه ، وأصلاً يعولون فى تحقيق الكثير من أخبارهم عليه » (٢٦) .

غير أن ابن خلدون على الرغم من تقديره لجهد المسعودى من قبله ، يتحدث فى مقدمته ، بما يدل على أن منهجه فى هذا المجال مستحدث الصنعة ، غزير الفائدة ، اعتر عليه البحث ، وأدى إليه الغوص . والحق أن ابن خلدون قد خطا فى هذه القفزة خطوة جديدة فى التفكير الفلسفى والتاريخى مما عند المسلمين . وفى مجال التأليف التاريخى من حيث قضية المنهج الأمل فى دراسة التاريخ ينه ابن خلدون إلى أن كثيراً من المؤرخين لا يكادون يتجاوزون فى كتاباتهم التاريخية للترزام النقل المباشر عن سابقهم والرواية عنهم ، ظناً منهم بأن التاريخ ليس إلا حكاية أخبار السلف للمبرة والمتسل والتسليفة نحسب ، مع أن التاريخ فى جوهره نظر عميق فى سمن الاجتماع البشرى ، وما يطرا على الحياة الإنسانية من تطور تبعاً لظروف العمران المرتبطة بظروف البيئة والمناخ ، فقد يكون هذا العمران بدوياً . « وهو الذى يكون فى القواحي وفى الجبال ، وفى الحل المنتجة فى القفار وأطراف الرمال » ، وقد يكون حضرياً « وهو الذى بالأعصار والقصرى والمكن والممر للاعتصام بها والتحصن بجدرانها » . وللعمران فى كل هذه الأحوال أمور تعرض من حيث الاجتماع عروضا ذاتياً ، وتؤثر فى مسار التاريخ ، فالتطور الذى تنتقل به الدولة من البداوة إلى الحضارة ، لا تكفى فيه أخبار الرواة كما كان الأمر قديماً ، أو فكرة العظة والناسى التى غلبت على أكثر المؤرخين ، وإنما يمكن أن يحلل تحليلاً اجتماعياً نفسياً واقتصادياً سياسياً بحيث يمكن تفسير حركة التاريخ فى وضوح ويسر .

مثل هذا المنهج الاجتماعى فى تفسير التاريخ يقتضى أن يكون المؤلف عالماً بقواعد السياسة وطبائع الموجودات ، واختلاف الأم والبقاع والأعصار فى السير والأخلاق والعوائد والنحل والمذاهب وسائر الأحوال ، بالإضافة إلى :

الطائفة الذين هم أعداء الليلة هذه ، لدفع تلك الطائفة ومساعدة المسلمين عليهم ، وذلك مصلق الحديث الشريف وقوله صل الله عليه وسلم : « ان الله يؤيد هذا الدين بالرجل الفاجر » فسبحان القادر العال « (٢٩٤) »

كذلك تبدو فكرة العبرة والتأسي بما سبق من احوال الامم واضحة في فكرة التاريخ عند الجبرتي كما كانت عند المؤرخين السابقين عمل عصر ابن خلدون ، فهو يقول : « والفرض منه الوقوف على الاحوال الماضية من حيث هي ، وكيف كانت ، وفائدة العبرة بتلك الاحوال والتنصيح بها ، وحصول ملكة التجارب بالوقوف على تقلبات الزمن : ليحترز العاقل عن مثل احوال الهالكين ، من الامم المذكورة السالفين ، ويستجلب خيار افعالهم ، ويتجنب سوء اقوالهم ، ويزهد في الغاني ، ويجهتد في طلب الباقي » (٣٠) »

هذه ملامح عامة عن فكرة التاريخ في التراث العربي قبل العصر الحديث ، فمذا يبنى هذا التراث التاريخي بالنسبة لينا ؟ وما موقفنا منه ؟ وكيف يكون سبيلا الى ابداع تاريخي جديد يواجه ظروف عصرنا ومتغيراته ؟

وأول قضية تتصل بهذا التراث تتصلق بنشر هذا التراث وتحقيقه تحقيقا علميا موثقا ، فمن الثابت ان جانباً كبيراً من هذا التراث لا يزال مخطوطاً ، بل ان بعض ما نشر من هذا التراث ينطوي على اخطاء علمية ، فتوثيق هذا التراث هو المهمة الاولى التي يجب على الباحثين القيام عليها ، قبل أية محاولة لتفسيره والانتفاع به في رأى بعض الباحثين . وهذا التوثيق يقتضى بالضرورة العمل على جمع التراث العربي الموجود في انحاء العالم المختلفة ، والشروع في ضبطه وتحقيقه تحقيقاً علمياً موثقاً .

وتأتى بعد قضية التوثيق قضية التفسير التي يجب أن تقوم على أساس النظر الى هذا التراث التاريخي نظرة علمية موحدة في اطار موقف انساني وحضاري عام ، بحيث تشكل جزئيات هذا التراث المفردة بناء كلياً مشتركاً ينبثق عنه

له السبيل ، وأوضحته له الطريق ، والله يهدي بنوره من يشاء » (٢٦) »

غير أن هذا الدور الرائد في فلسفة التاريخ ، بجانبها النقدي والتأملي ، لم يجد من يقوم عليه بعد ابن خلدون فلا مؤرخو المسلمين عنوا بالاخذ بمنهجه في دراسة التاريخ عناية كافية ولا فلاسفة المسلمين رحبوا بموضوعه الفلسفي الجديد ، كما ينبغي ، بل ظل المؤرخون صنيين بفكرة تسجيل الاحداث دون أن يقيموا دراساتهم في التاريخ على أساس من تفسير الظواهر التاريخية تفسيراً اجتماعياً وحضارياً شاملاً ، بحيث يصبح البطل التاريخي فيها استجابة حقيقية لتحديات عصره . ولذلك يغلب على اكثرهم العناية بسرد أخبار الملوك والساسة دون الاهتمام باحوال العمران المرتبطة بهم ، التي كانوا نتاجاً ثقافياً وحضارياً لها . وقد لاحظ المستشرق جب هذه الظاهرة فقال : « وهناك مسألة ملاقات مستقلة من وجهة نظر علم تدوين التاريخ عند المسلمين . وهذه المسألة هي انه لا يوجد ما يثل على أن احداً من خلفاء ابن خلدون قد دوس أو طبق الجائء التي افادها على الرغم من تائق نجم موهبة المؤرخين المصريين في القرون التالية ، والصراف الههم الى التأريخ في تركية ، حيث ترجمت المهمة في القرن الثامن عشر الميلادي » (٢٧) »

وقد ظل المنهج التقليدي في التاريخ سائداً بعد ذلك دون أن يبدو لابن خلدون أثر يذكره في توجيه حركة التأليف التاريخي ومناهجه ، حتى اننا لنجد مؤرخاً مثل الجبرتي الذي عاش حتى ادرك الربع الاول من القرن التاسع عشر يبعو متأثراً بطريقة التأليف التي درج عليها المؤرخون المسلمون قبل عصر ابن خلدون . ولذلك فان كثيراً من أحكامه كانت تنبع وفقاً للمفهوم الديني ، « فهو لم يفهم مثلاً أن انسحاب الفرنسيين من مصر كان يرتبط بتغيرات حدثت في السياسة الأوروبية ، وانما جاء تطبيقه على خروجهم بأن الله قد سلب عليهم من كان سبباً في التخليص منهم » (٢٨) . وفي ذلك يقول الجبرتي : « لما تأمل العاقل في هذه القضية يرى فيها اعطاس الاعتبارات والكرامة لدين الاسلام حيث سطر

وعى باطنى حقيقى بروح هذه الحضارة على أساس علمى متين .

وفى مرحلة التعرف على حقيقة هذا التراث العلمية ينبغى الانفع فى خطأ الاستغراق التام فى الجانب الوثائقى من هذا التراث ، بحيث تفقد جزئياته المنفردة معناها الكلى المنبثق عن طبيعته العصر والحياة التى نشأت فيها . وبمثل هذه النظرة لا تصير مسألة البحث فى التراث التاريخى قضية من القضايا اللغوية التى يكتفى فيها بالبحث فى العلاقات الداخلية المستخدمة فى صياغة الوثائق والكتب والمخطوطات . ولقد ظلت دراسة تراثنا التاريخى تقوم عند كثير من مؤرخينا المعاصرين - بعد أن استبدلت فكرة التوثيق بفكرة العبارة التقليدية التى جرى عليها المؤرخون القدامى - على الاكتفاء بجمع الوثائق وتدوينها دون العناية بتفسيرها تفسيراً ثقافياً شاملاً يكشف عن وعى هذه الحضارة بنفسها . ولذلك لا تقدم مثل هذه الأعمال فهماً عملياً دقيقاً لخصائص هذا التراث التاريخى ، فالنجاح الذى أحرزناه فى تحقيق النصوص المختلفة ، وجمع الوثائق التاريخية ، على الرغم من أهميته الكبرى فى تقديم المادة العلمية الأولية للتعرف على حقيقة هذا التراث ، لا يعنى بالضرورة أنه قدم الأفكار المفيدة التى تعيننا على تحقيق هذه الغاية ، بل لابد من نظرة فلسفية شاملة لكل هذا التراث تكشف عن رؤية هذه الحضارة لنفسها ذاتاً معينة تستقل بسمات شخصية لها حولها من الحضارات ، وتتفاعل معها فى نفس الوقت طبقاً لنظام معين من التصورات والقيم والتقاليد الاجتماعية .

من أجل ذلك ينبغى ألا تشغلنا قضية التوثيق بتفصيلاتها العديدة ذات الطابع التكميلى عن رؤية ثقافية للتاريخ ، فعمل التاريخ - حتى على مستوى العالمى يقاس فى عصرنا الحاضر من عيب هو أن نتائجه لم تبلغ الحد الكافى من دقة الصياغة ووضوح الرؤية . فما لا شك فيه أن « كل من له اطلاع على عدد من المؤلفات التاريخية يجد صعوبة فى التخلص من احساس بعدم الارتياح يساوده بين حين وآخر عند القاء نظرة فى المراجع الى الفيض الطامى الذى لا حصر له من

الإبحاث ذات الموضوع الواحد والمقالات والمصادر المنشورة التى تصاف الى مادة التاريخ من شهر الى شهر بكل قطر من الاقطار . فهو يرى علماء العالم بأجمعه يشقون طريقهم أكثر فاكثراً نحو أشد التفاصيل دقة» (٣١) . فهل نعين هذه التفاصيل على الوصول الى مركب ثقافى فى عام نتبين من خلاله حقيقة الذات التاريخية للأمة التى نحسن بصدد النظر فى تاريخها ؟ هناك من العلماء من يشكك فى ذلك ، فيقول : « غالباً ما تزاح الأثرية عن مادة لا يحتاج إليها أحد ، وشاهد ذلك ما يملأ وطاب العلماء ، بل مغازنهم ، من السواد المكثفة والمظلة تطيلاً ناقداً ، والسى ترقد فى انتظار من يتولى التوليف . فهناك من المصادر ما ينشر ، مع أنه ليس بالمصادر ، وإنما هو بركة رابكة . ومع ذلك فالغلطة لا تدور حول نشر المصادر فحسب ، بل تدور أيضاً حول تحليل المادة بوصفها موضوعاً واحداً يدور حوله البحث فإن المدارس المسكين يبحث عن مادة يجرب بها - نواجه فكره ، فتقلبه المدرسة بقرميدة من المادة التاريخية » (٣٢) .

من أجل ذلك نقول إن قضية التأليف التاريخى ليست قضية توثيق تكميلى ، دون الاهتمام بقضية التركيب الثقافى للتاريخ . وهذا التركيب لا يتم الا عن طريق وضع السؤال المناسب الذى يجعل لاهتمامنا التاريخى معنى حياً ، فكل تأمل تاريخى يجب أن يبدأ فى الحقيقة من اهتمامنا بالحياة ، لأن واقعة التاريخ الماضى لا تنفصل عن الواقع الحى فى حس مؤرخ الحضارات . ومثل هذا الاهتمام هو الذى يجعل الحوار بين الماضى والحاضر ممكناً فى عمله ، وهو وحده الذى يضيف عليه معنى خاصاً لدى معاصريه . وبمثل هذا لا يتحول انتاجنا التاريخى الى انتاج ميكانيكى بحث لا روح فيه . ومع ذلك ، فإن هذا لا يعنى أن يكون انتاجنا فى التأليف التاريخى ذا طابع عاطفى جمالى يتجه الى استرضاء جمهور القراء ، لأغراض أدبية وعاطفية ، كما نجد فى أعمال بعض المؤرخين الذين استطاعوا أن يتخلصوا من تلك النزعة التكميلى الوثائفى التى لا تهتم بالتركيب الثقافى لما تعرض من تفصيلات تاريخية ، ولكنهم وقصوا

فيه المؤلف العصر الذي يعيش فيه لكي يؤرخ لعصر آخر ، ثم التاريخ الفلسفي الذي يدور فيه التاريخ من خلال الفكر . وهذا القسم الآخر من مناهج الدراسة التاريخية في فلسفة هيجل يقوم على أساس أن التاريخ هو تاريخ الإنسان والفكر جوهري بالنسبة له ، فهو ما يميزه عن الحيوان ، وهو العنصر القوي اللازم للاحساس والمعرفة والتفكير (٣٤) .

وإذا كان هيجل ينطلق من الفكر الخالص في تفسير التاريخ ليقبض على أساس راسخ مطلق ، وإذا كان ابن خلدون من قبله يفسر حياة الدول تفسيراً اجتماعياً دون أن يغفل العنصر الروحي في ذلك ، فإنا ندعو إلى تفسير ثقافي شامل ، لا يهمل الأساس الاجتماعي ، ولا العنصر الروحي مما وإنما يتولى ، إلى جانب ذلك ، العناية بتحديد أنماط الحياة والفكر ومجتمعات كلها . ومثل هذا التحديد لتلك الأنماط قد يكون أفضل سبيل لفهم تطور الأحداث التي تمتد بالتاريخ لها ، بل إن هذا هو السبيل المجدى لفهم حضارتنا الجديدة ، إذا أردنا أن نعي قيمتها ، ونترك مثلها حق الإدراك ، لأن لكل حضارة درجة معينة من الانغماس في الماضي تمتد شرطاً أساسياً لحياتها . ومثل هذا الطموح في تصور دور المؤرخ يكاد يجعل من عمله بحثاً عياناً للماضي ، ورؤية حية له بحيث يصح في النهاية أن نطلق عليه « التركيب العضوي للماضي » ، وهي العبارة التي استخدمها استينجندر كمنوان أضافي لكتابه : « المصطلحات القرب » .

إن الغاية الكبرى التي تقوم عليها فكرة الاهتمام بتاريخنا التاريخي إنما تنبع من رأينا من فكرة ضرورة معرفة الذات ، فلكل حضارة ذات تاريخية خاصة هي بها ما هي ، فهذه المعرفة فضلاً عن فائدتها العملية في توجيه حركة التقدم نحو ما هو أصيل وتبيل في صميم هذه الحضارة ، هي في ذاتها غاية سامية للإنسان . ولقد قدم الباحثون نظريات مختلفة في تفسير نشأة الحضارات وتطورها ، فمنهم من يقول بفكرة الانجاس البشرية وخصائصها الوراثية التي تتحكم بالضرورة في صناعة التاريخ . وهي نظرية

في حوة التبرير والتوفيق باسم كمال الماضي المطلق ليصير مثلاً تاريخياً أعلى للحياة .

والحق أن المثل التاريخي الأعلى في تاريخ الشعوب المختلفة قد يكون مجرد مفهوم متنازع يستطيع الإنسان اسقاطه على الماضي بصرف النظر عن حقيقته التاريخية . وعند استقراء أنماط المثل العليا في التاريخ وتباينها الزمني على مدى آمار طويلة يتضح لنا أن هذه المثل تسير في خط معين من التطور . ففي الفترات الأولى للحضارة يبدو أن تلك المثل قد يعوزها الأساس التاريخي الحق : « فهي مثل عليا للسعادة البتة يتم تصورهما في إيهام وغموض بالغ ، كما أن البدء يبتنا وبينها عظيم . ثم يحدث على التسوية أن يذكر ماض حقيقي - يبدأ في القيام بدور أكبر - فيزداد المحتوى التاريخي ، وتصبح المثل العليا أكثر تعديداً وأقرب إلى مثال إيدينا . فينبغي التمسك بالأصل للسعادة البالغة الكمال تبحث عنه الأعمى بحسرة ، لأنه فقد إلى الأبد ، تنسأ الحاجة إلى العيش وفق المثل الأعلى . ذلك أن الصفة التاريخية للمثل الأعلى لم تزد وحدها بل زادت كذلك الصفة الأخلاقية » (٣٥) .

وفي تفسير التاريخ يمكن أن يؤدي هذا المثل الأعلى دوراً مهماً في حركة التقدم ، وذلك إذا التزم المؤرخ في صياغته الدقة العلمية التي تكشف عن روح الأمة وسميها الجاد في بناء حضارة الإنسان ومن الانحراف العلمي في هذا الصدد النظرية التجزئية إلى التراث ، مثل الوقوف عند حدث تاريخي واحد في إطاره السياسي الخاص ، منفصلاً عن المحيطات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي نشأ في ظلها هذا الحدث ، ودون الاهتمام الكافي باكتشاف العلاقة بينه وبين إطاره الحضاري العام .

إن اهتمام الباحثين بهذا التركيب الحضاري للواقعة التاريخية يجعل أسئلة المؤرخ حول تراثنا التاريخي واضحة الهدف والغزى . وبهذا تقترب من فلسفة التاريخ في صورة علمية جديدة تختلف عما أشار إليه هيجل ، حيث فرق بين التاريخ الأصل الذي يكتبه المؤرخ ، وهو يعيش أصل الأحداث ، والتاريخ التأمل الذي يجاوز

صيح مجازية شعرية ، ورؤى روحية خاصة لحركة التاريخ بحيث تكاد تكون الحقيقة فيها مثل الحقيقة في عالم الشعر ، ولذلك لا تصلح أن تكون نظرية علمية كاملة في تفسير التاريخ ولعل استنباط نفسه كان على وعي ما بما في نظريته من طابع شعري فقال : « يجب أن نلجأ إلى الرؤية الشعرية في دراسة التاريخ » (٤٠)

أما النظرية التي هي أقرب إلى الحقيقة في تفسير نشأة الحضارات وتدهورها ، فهي نظرية التحدي والاستجابة التي قال بها توينبي ، فبدء الحضارات عنده هو حصيلة تفاعل ، فالظروف الصعبة لا السهلة هي التي تستثير في الأمم قيام الحضارات ، لأن السهولة عدو الحضارة ، على أن التحدي الذي يواجهه مجتمع من المجتمعات قد يكون ضعيفا عاجزا تماما عن خلق استجابة ناجحة في الطرف الآخر ، وقد يكون على عكس ذلك قويا بالغ القوة بحيث يحطم روح الاستجابة المبعدة لديه . ولهذا فإن التحدي الأمثل الذي يستثير إرادة المواجهة ويخلق رد فعل ناجحا ، ويستثير الاستجابة الخلاقة في المجتمع المتحدى هو التحدي الأوسط الذي يقع بين الإفراط والتفريط ، وهو الذي يسميه توينبي بالأوسط الذهبي . (٤١)

هذا مجمل النظريات المختلفة التي أوردها العلماء في تفسير نشأة الحضارات وتطورها ، وهي أن كل جانب منها على شيء من الصواب في تفسير جانب من العوامل المؤثرة في ذلك ، فإنها لا تمثل بحال الأساس الواضح الذي حدد أول الأسباب وأصلها . ذلك أن الحضارة إنما تنشأ وتطور حين يتحقق لمجتمع ما معرفة بالنفس ، فهذه المعرفة هي التي توصل المغزى التاريخي لوجود هذا المجتمع وعييه الشخصي بدوره في الحياة .

وهذا الوعي التشخيصي الذي يسمق الحس التاريخي في أبناء حضارة ما إنما ينشأ في المجتمعات الإنسانية تحت تأثير عاملين أساسيين الأول : هو وجود دين عام أو شبه عام يقدم لهذه الجماعة تفسيراً للحياة ومغزى للوجود

ساقطة من وجهة النظر العلمية ، لأن الأجناس ، بما هي أجناس ، لا تتفاضل في استمدادها للرقى وقابليتها للتقدم (٣٥) . ومنهم من يقول بحتمية البيئة الجغرافية وأثرها العاسم في نشأة الحضارات . وهي نظرية قابلة للنظر ، لأن الواقع التاريخي لا يؤيدها ، إذ لا تنقسم حضارات العالم عبر التاريخ وفقا لمواقع جغرافية محددة (٣٦) . وهناك من العلماء من يفسر نشأة الحضارات وتطورها تفسيراً مادياً اقتصادياً ، بحيث تصبح العلة الوحيدة في ذلك ، هي النمط الاقتصادي السائد في المجتمع ، وما يؤدي إليه من تطور حتى (٣٧) . وهو تفسير يغفل جانب الإرادة الإنسانية وحريتها في صناعة التاريخ (٣٨) . وقد قال فيكتور المتوفى سنة ١٧٤٤ بنظرية التصاقب الدوري للحضارات على أساس أن المجتمعات الإنسانية تمر بمراسل معينة من النمو والتطور والبقاء ، وهي نظرية قريبة إلى حد ما من نظرية ابن خلدون في نشأة الحضارات وتدهورها التي عرضنا لها من قبل ، غير أن دوائر فيكون الحضارية يغنى بعضها إلى بعض ، فلها دائماً عودات ، إذ تغنى المرحلة اللاهوتية في نظريته إلى المرحلة البطولية فالمرحلة الإنسانية التي تتضمن بدور الانهيار والبقاء ، لتعود الدورة من جديد إلى المرحلة اللاهوتية وهكذا . وقد قامت على هذه النظرية بتفصيلاتها المختلفة اعتراضات كثيرة لأنها تنطوي على تبسيط مخل بالحقيقة التاريخية ، وتقوم على افتراض وجود قوانين صارمة تتبعها الإنسانية من مرحلة إلى مرحلة (٣٩) .

وهناك إلى جانب هذه النظريات نظرية استنباط (ت ١٩٣٦) الذي يرى أن الحضارة كائن عضوي طبيعي ، ينشأ فينبو ثم يزدهر فينبو ، حتى يلحقه الفناء ، حين تفقد الحضارة القدرة على العطاء وتصبح كالشجرة التي فقدت عصارتها ، ونضب فيها رحيق الحياة ، فتترك وراءها مرحلة الخلق الحضاري ، وتدخل في مرحلة الاستمتاع المادي والجدل العقلي والآلية البحتة .

وهذه النظرية بما فيها من القول بحتمية فناء الحضارات تغفل فكرة الحرية الإنسانية في حركة التاريخ . وهي تعتمد في جوانب كثيرة منها على

حالات تكون فيها على درجة نسبية من الدعة والسكون ، كما أن هناك فترات أخرى يتم فيها قدر كبير من النشاط والتقدم . ولذلك يستخدم توينبي في الإشارة إلى هاتين الحالتين المصطلحين الصينيين « ين ويانغ » ، حالة « الين » عنده تمثل الركود ، وحالة « اليانغ » تمثل الاندفاع (٤٣) .

هكذا يصبح تاريخ الإنسانية في فلسفة توينبي سلسلة من الفعل ورد الفعل ، دون أن يكون هناك تفسير واضح لسبب هذا أو ذاك . فإذا قلنا أن نمة عاملا آخر هو علة ذلك الاندفاع أو الركود ، وهو انبثاق وعي الجماعة بذاتها الحضارية ، أو كونه لسبب أو آخر ، استطاعت أن تقدم تمليلا واقعيا لهذا التطور الذي لا يجرى بالضرورة ، ونفقا لايقاع منتظم كما يقول بحيث يتماثل الاندفاع والركود على التوالي ، بل وفقا لدى تحقق هذه المعرفة الحضارية للذات وافتقادها في مجتمع ما .

على أساس هذا التفسير لنشأة الحضارات وتطورها يجب أن ينبع اهتمامنا بترائنا التاريخي، وليس على أساس فكرة التأسى بأخبار السابقين ، كما كان يقول المؤرخون القدامى ، أو من أجل التوثيق التكدسي الذي شغل أكثر مؤرخينا المعاصرين عن فكرة التاريخ ، وأنا أصبح هذا الاهتمام صادرا عن رغبة صادقة في معرفة بالنفس وهي المعرفة التي تتحقق خير ما تتحقق بدراسة هذا التراث التاريخي دراسة علمية . وإذا كانت هذه هي غايتنا من الاهتمام بذلك التراث ، فإن الاسئلة التي يطرحها المؤرخون عادة في هذا المجال تحتاج إلى أن يعيد النظر فيها من جديد وفقا لهذه الرؤية التراثية الجديدة .

وقد يظن بعض الباحثين أن غايتنا في هذه الدراسة يجب أن تنجس إلى علم النفس الجماعي للامة العربية ، ما دعنا نقصد إلى معرفة الذات التاريخية فيما نعرض له من تراث . وقد حاول أحدهم أن يقدم تحليلا نفسيا للذات العربية ، على أساس من ترائنا التاريخي في حكايات الكرامات الصوفية والاسطورة والحلم ، فانهى إلى القول بأن الذات العربية تشكو من نخة في حكايات

يرتبط فيه الماضي بالمستقبل ، وبذلك تصبح بدايات الاشياء ونهاياتها لها معناها في الحس الانساني . ويمثل ذلك في وعيها بالتاريخ بوصفه الوعي الزماني الذي تتحرك فيه هذه الاشياء نحو غاياتها . أما العامل الثاني فهو التشكل الاجتماعي أو التنظيم السياسي المتناسك الذي يعطى هذه الجماعة وعيا خاصا بذاتها الحضارية ورسالتها الانسانية ، مهما يكن من أمر هذه الرسالة ، فمثل هذا الوعي هو الذي ينشأ في ضمير هذه الجماعة الحس التاريخي بالماضي ، ومغزاه بالنسبة إلى المستقبل . وبمباراة أخرى : ان المجتمع الانساني يحتاج لكي يتحقق له وعي ما بفكرة التاريخ أن تكون لديه فلسفة ما للحياة : دينية تفسر مغزاه أو سياسية تبرر حركتها . (٤٤)

وحين يتحقق المجتمع ما هذا الوعي بصورة أو بأخرى ، تبدأ الحضارة في الازدهار والتقدم لانه يكون حينئذ قد حقق معرفة بالنفس قادرة على اطلاق عناصر الاصاله في هذه الامة من مجال القوة التي طال كمونها في مجال الفعل الخلاق ، فإذا افتقد هذا الوعي افتقد القدرة على الابداع .

وهذه النظرية التي نقول بها أساسا لنشأة الحضارة ، لا تناقض بوجه ما نظرية توينبي التي نقول ، كما سبقنا الإشارة ، بفكرة التحسنى والاستجابة ، وإنما تقدم الاصل الواقعي الذي تفتقده هذه النظرية . ذلك أن الاستجابة ، لا تعتمد ، في تحليل توينبي ، على أساس حضارى غير وجود المبدع الذي يمكن أن تتعامل بدورنا عن علة وجوده أحيانا ، وافتقاده أحيانا أخرى ، بل ان النظرية تبدو كأنها تقول بنصير المصادفة في تحليل ذلك . والحق أن هذا الابداع إنما يتم حين يتم وفقا لهذا الوعي التاريخي بالنفس ، الذي نسميه معرفة الذات الحضارية . فإذا اغفلنا هذا الأساس في فهم سيكلوجية الابداع ، لم نجسد مبررا واضحا لتفسير نشأة الحضارات . والحق أن نظرية توينبي تكاد تكون معتمدة على أساس غيبي غير مفهوم في هذا الصدد ، وذلك حين تقول بوجود إيقاع أساسي في التاريخ يتشثل فيما يمر بالمجتمعات من ظروف : فهناك في تاريخ المجتمعات

النظرى مفتاح فهمه فهما كاملا . . ولكن معرفة هذه الصلة بين علم النفس والتاريخ شى . ومحاولة دفعها وتأكيدا شى . آخر . فيجب للقيام بهذا الدغم أن يتضمن الفهم التاريخى فهم اعظم المسائل الاولى ، او بمعنى أدق تلك المسائل التى يستطيع علم النفس جعلها واضحة . ومن الفرودى كذلك أن يخطو علم النفس الفردى خطوة كافية نحو الفهم الفكرى لهذه المسائل الاولى » (٤٥) .

غير أن دعوتنا الى الاهتمام بترائنا التاريخى لا تهدف الى الوصول الى نظرية فى علم نفس المجتمع العربى ، ذلك أن هناك تفاوتا واضحا بين مجال المعرفة فى كل منهما . وليس معنى ذلك أن العلاقة بين علم النفس والتاريخ مبتورة تماما . وانما معناه أن مجال علم النفس الجسمى لا يزال أبعد ما نظن ، فإذا جاز لنا الاستماعة بفكرة الفهم السيكلوجى لبعض أبطال التاريخ ، فانه لا يجوز لنا بحال أن ندعى العلم بروح الجماهير على أساس من علم النفس الاجتماعى ، فمثل هذا النوع من علم النفس غير قابل للمعرفة ، بل هو غير قابل للتصور ، لأنه يؤدى الى نظرية فى الاخلاق المعنوية للأجناس ، وهو كلام متهاافت لم يعد له وزن من وجهة النظر العلمية المعاصرة ، لان الأجناس البشرية لا تتحدد سماتها النفسية وفقا لمعصرها .

وقد يظن ظان أن هذا الكلام لا يخلو من تناقض اذ كيف تكون دعوتنا الى دراسة ترائنا التاريخى تهدف اول ما تهدف الى تحقيق معرفة بالنفس . مع أننا نرفض الاساس السيكلوجى لتفسير التاريخ ؟ والحق أن هذا التفسير السيكلوجى انما يتناقض بالافراد دون الجماعات ، كما رأينا ، ونحن حين نعى بهذه المعرفة انما نعى بها على أساس انها تقوم على التركيب الثقافى لعناصر الماضى الذى يكشف عن روح الأمة ، وارادتها المادة فى صناعة الحياة عبر التاريخ . وهذا الجهد التاريخى العظيم هو جهد الأمة كلها ، وليس جهد افراد باعياهم . فالموضوع الذى يجب أن يهتم به الباحث من أجل ذلك ينبغي ألا يدور حول التاريخ من حيث هو صنع الحكام والساسة ، بل من حيث هو صنع الشعب الذى انتجهم ، واستجاب

الكرامات والتصوف ، وهى ذات منجرحة تفتش عن بلمس يكون فعليا ، ويكون اشقاء لجسدها هى ولروحها . واذن ؟ لا تستطيع أن تداوى سلوكها أو ذهنيها التى هى جانب لا ينفصل عن السلوك بالكرامة لا بالتصوف . فهما بدا هذا الأخير شغافا براقا ، يمثل الحب والانسانية وطموح البشرية الى التحقق ، فانه يبقى أقل نفعا من السلاح الجبار الذى شهروه المعزلة منادين : لا حلم الا للقل ٠٠ ان الكرامات والاحلام كادوات الدفاع اللاوعية قد تخفف من وطاة الحصر والقلق بل وقد تزيل الشعور بهما ، لكنها لا تحل الصراع ولا تحتج جنود الغل فى التوازن . لا يصل القناع التكرى محل الوجه الاصيل ، ولا يستطيع الوجه الخارجى الغاء البعد الجوانى للظاهرة . انها كحول نفسية ، تنمى مؤقتا وتبتم نشوة يتبعها صحو . للاضطراب فى السلوك يبدأ من اللجوء الى تلك الاقنعة التكرية والوسائل الدفاعية الملتوية ، وهى اضطرابات تدرج من الانحراف البسيط حتى تبلغ الدهان الوطني ، (٤٤) .

وبغض النظر عن قيمة هذا التشخيص الفرودى الرضى لجانب من ترائنا التاريخى ، فان للباحث أن يتساءل : اذا كانت الغاية من اهتمامنا بالتراث تصعد عن اهتمام بمعرفة ذاتنا التاريخية ، فهل يدخل فى ذلك أن يصير علم التاريخ هو علم نفس الامم ؟ هنالك من المؤرخين من يذهب مذهب الدكتور زيمور فى تفسير التاريخ ، وفى ذلك يقول بروس مارش ، وهو واحد من المدارس الذين عتوا بفقيه الربط بين التاريخ وعلم النفس : « على حين امنت نظريات دارون الانسان الحديث بتفسير ما لاصله ، ونشأته ، وتطوره ، كحيوان طبيعى ، حاولت نظريات فرويد فى فلسفة التاريخ من جهة أخرى أن تلمس تفسيراً لاصله ونشأته وتطوره كحيوان طبيعى . وقد حاول « تين » المتوفى سنة ١٨٩٣ كشف طبيعة التاريخ بدواسة السيكلوجيا القومية ، كما يعكسها الفن والادب بوجه خاص . وقد واصل لامبراخت هذا الاتجاه من بعده فحاول أن يقدم نظرية فى النماذج السيكلوجية فى التاريخ ، وفى ذلك يقول : « التاريخ فى ذاته ليس أكثر من علم نفس تطبيقى ولذلك فمن الواضح أنه يجب أن يكون علم النفس



بطولة خارج إطارها التسمي ، بل ان البطولة لا تكون كذلك الا اذا انتقلت عن تراث هذا الشعب التاريخي ، وارتبطت به اشد الارتباط ، ووجدت فيه كل عون على تحقيق الامال ، فلذا لم تكن كذلك سقطت لبل ان تقوم .

ماذا يعني ذلك في منهجنا المقترح بعهد اللبي  
قمتنا ؟

معناه ان مؤرخينا يجب ان يكفوا عن كتابة تاريخنا عن طريق الاكتفاء بسرد أخبار الحكام والحلفاء واحدا بعد آخر ، فلما منهم بأن ذلك يكشف الغطاء عن حركة التاريخ في هذه الحضارة ، كشفا يقدم لآبائنا ما يكفيهم لمعرفة ذاتهم التاريخية . ولقد آن الوقت لكي نشرع في التاريخ لمراحل هذه الحضارة في مجالاتها الثقافية والتسمية على اساس من نظرية في التطور ، بدلا من التوقف عند أخبار البلاط وأفرادهم وبعيداً أخرى اننا ندعو الى ان يصبح التفسير التاريخي غير تابع للتطور السياسي ، وبذلك نستطيع تقسيم مراحل حضارتنا العربية على اساس حضارية وثقافية أخرى ، غير فكرة المصنوع والحكام التي جرى عليها المؤرخون ، بمعنى الا ننصهر أن السياسة هي أهم مظاهر الحضارة ، وانها أكثر العوامل أثرا في توجيهها .

اننا لدا استطعنا إعادة النظر في تراثنا التاريخي على هذا الأساس الحضاري نكون قد خطونا خطوة جديدة نحو معرفة حقيقية ببلاتنا التاريخية التي هي في نظرتنا أساس كل نهضة وتقدم .

لا بداعهم الحضاري في مواقف التصدي . ومعنى ذلك أن التاريخ عندنا هو الصورة التي تقدم فيها الحضارة الحساب لنفسها عما انجزته في الماضي لا من حيث انه نتاج السياسة ورجال البلاط الذين يمكن ان نخضع أمثالهم لمطلق التحليل النفسي .

غير انه قد شاع في اذهان كثير من الباحثين ان التاريخ هو من صنع القادة وحدهم ، وهي نظرية قديمة جرى عليها أكثر المؤرخين قديما وحديثا . وقد أخذ كثير من مؤرخي المسلمين بهذه النظرية البطولية في تفسير التاريخ ، ففسبوا الى أبطال بأعيانهم كل حدث تاريخي في تاريخ الحضارة الاسلامية ، دون أن يلتفتوا للتفاوت كافي الى النسيج الثقافي والحضاري الذي صنع هؤلاء الأبطال ، والذي كانوا استجابة حقيقية لتحدياته .

ولقد ظلت هذه النظرية واضحة المعالم في تفسير الأحداث عند هؤلاء المؤرخين حتى عصر ابن خلدون الذي تحولت فكرة التاريخ عنده من فكرة البطولة الفردية الى قضية التفسير الاجتماعي للتاريخ في ضوء من قواعد العمران وسنن التطور .

والحق ان القول بأن التاريخ ليس الا تاريخ العظماء وتراثهم الذي انجزوه عبر الاجيال يطغى على مبالغة عاطفية ، وفيه تجاهل تام لدور الشعب الذي يعد البطولي الاستجابة الحضارية لا يوجهه من تعد ، لان البطولة لا تنشأ من فراغ ، وانما هي تجسيد لآمال الشعب ، فالبطال رمز أمته ولروية فاعليتها التاريخية . وليس هناك على الحقيقة

## ■ هوامش:

(١) نقصد بمرحلة البحث من الذات في التاريخ السياسي للأمة العربية في العصر الحديث تلك المرحلة التي تار إليها الجميل بين الباحثين حول الروابط الايديولوجية التي تجمع الأمة . وقد يبرز منها على الخصوص ثلاثة اتجاهات : ( أ ) الاتجاه الديني الاسلامي ، وقد صورت استجابة النهضة في إطار اسلامي ووحدة تجمع شمل المسلمين وتعيد اصعاد الخلافة الاسلامية القديمة . ( ب ) الاتجاه الحضاري الاسلامي الذي تحمى اصحابه باسم وطنية القومية خاصة . ( ج ) الاتجاه القومي العربي الذي اهتم الثورة المصرية سنة ١٩٥٢ مصادره . ودارت خواتمه على اساس من وحدة اللغة والدين والتاريخ والأصل المشترك بين أبناء الأمة العربية .

(٢) الرابح الاصغاني ، المفردات في غريب القرآن ، مادة : ووت .

(٣) الزخشري ، اساس البلاغة ، مادة : ووت .

(٤) الليرزواي ، القاموس المحيط ، مادة : ووت .

- (٥) أنظر في تفصيل ذلك كتاب محمد اقبال : تجديد التفكير الديني في الإسلام - ص ١٦٨
- (٦) د - أحمد محمود صبحي : في فلسفة التاريخ ، ص ٤٢ .
- (٧) أنظر في تفصيل ذلك كتاب تيريزي : مختصر دراسة التاريخ ، ص ٢٣٣ وما يليها ، ترجمة الأستاذ نؤاد شبل .
- (٨) أدولفي ، مقال بعنوان : مسألة تاريخية ، للنائب الدكتور طيب تيريزي : من التراث الى الثورة ، ٨ ص ٢٧٩ .
- (٩) الدكتور طيب تيريزي : من التراث الى الثورة ، ص ٢٧٩ .
- (١٠) أنظر في تفصيل وجهة النظر المناقضة لذلك كتاب أدولفي : الثابت والمتحول ، وخصوصا ملاحظة الدكتور بولس لويلا في المقدمة : « أن التراث هو بمثابة الأب ، ونحن نعلم منذ فرويد أن الابن لا يستطيع أن يكتب حريته ويقتل شخصيته إلا اذا قتل أباه » ، نفسه ، ص ١٦ .
- (١١) أنظر في تفصيل الكلام على هذه المفاهيم كتاب المؤلف : في فلسفة الحضارة الإسلامية ، ص ٢٤٨ . لما يليها .
- (١٢) دائرة المعارف الإسلامية ، مادة تاريخ .
- (١٣) ابن كتيبة ، المعارف ، ص ٢ .
- (١٤) المسعودي : مروج الذهب ومساكن الجوامع ، ج ١ ، المقدمة .
- (١٥) القنسي : احسن التقاسيم ، المقدمة
- (١٦) أنظر كتاب : العالم الإسلامي في العصر العباسي للدكتور حسن أحمد محمدر والدكتور أحمد ابراهيم الشريف ، ص ١١٤ لما يلي .
- (١٧) هاجليوت ، دراسات عن المؤرخين العرب ص ١٢٩ ، ترجمة الدكتور حبيب نصار
- (١٨) السخاوي ، الاعلان بالتاريخ لمن لم التاريخ ، منشور مع كتاب علم التاريخ عند المسلمين ، فرائد وزلفا ل ترجمة الدكتور أحمد صالح العل ، ص ٤٥٥ .
- (١٩) السخاوي ، نفسه ، ص ٤٠٠ .
- (٢٠) مقدمة ابن خلدون ص ٤ .
- (٢١) نفسه ص ٣٣
- (٢٢) المقدمة ، نفسه .
- (٢٣) نقصد بالفلسفة القديمة للتاريخ ما يثار حول قضايا منهج الدراسة التاريخية من حيث التحليل للمعطى والتصور للمفاهيم التي يقوم عليها البحث التاريخي ، وخصوصا فيما يتعلق بفترة تسمي التاريخ ولذا لقوانين اجتماعية وعمرانية عامة ، ومدى موضوعية المؤرخ ل البحث من هذه القوانين . أما الفلسفة التأملية للتاريخ : فهي الفلسفة التي يحاول أصحابها النظر في معنى التاريخ ، ونمى نشاط الانسان وقلمه على الأرض بوصفه كائنا تاريخيا ، ويحاول في هذا الباب البحث في طبيعة حركة التاريخ من حيث التقدم والتكوير ، وما الى ذلك . أنظر في تفصيل الكلام على ذلك ، كتاب المؤلف : في فلسفة الحضارة ، ص ١٤١ .
- (٢٤) يتصور ابن خلدون حركة التاريخ على أساس من التناقض الدوري ، فالحضارة تتعاقب على الأمم في اربعة اطوار لها طور الازدهار ، ثم طور التضرر ، ثم طور التفرق ، ثم طور التدهور الذي يؤدي الى السقوط . فالحضارات والدول لها اعمار طبيعية كالأفراد . وهذا التصور البيولوجي للحضارات يوسع ابن خلدون في فصل مقدمه بعنوان : هل أن نهاية الحضرة ق الفة الواسدة اربعة آباءه فيقول : اعلم أن العالم المصغر بما فيه كائن فاسد . فالحضارات من المحدث والنبيات وجميع الحيوانات : الانسان وغيره كائنة فاسدة بالزمانية . وكذلك ما يعرض لها من الاحوال وخصوصا الإنسانية ، فالعلوم تنفك لم تدرس ، وكذا الصنائع وامثالها . الحسب من المؤرخي التي تعرض للاكدين فهو كائن فاسد لا حيلة له . - ولد مسمى ابن خلدون هذه الاطوار باثنا ، ومباشر له ، ومقطعا ، وعاديا في اربعة اجيال على الاسم الاعلى . فالجيل الرابع في واية يضر من طريقة آباءه جيلة . ويخسح الخلال المحافظة لبناء مجدهم ويحقرها ، ويعوم أن ذلك البيان لم يكن سماناة ولا تكلف ، وانما هو امر وجب لهم منذ اول النشأة يبرود انتباههم الى فرق خاص - وهكذا يكون الترف والاضراف الى التهورات سبيلا الى سقوط الحضارات . فاذا لم يلاحظ كل ما يتطلع اليه من تضرر ، وما يصاحب ذلك من فاعية واسترخاء ، فان ذلك يكون مؤذنا في ان خلدون يهتم بحلقة حضارية في تاريخه ، فليل قدر ترفهم ولستم يكون اشرافهم على الفناء فعلى من الملك ، فان عوارض الترف والفرق في التميم كاسر من سورة الضميمة التي بها التعلب . - المقدمة ، ص ١٤١ .
- (٢٥) انظر في ذلك مثلا كتاب ألفزال ، تهافت الفلاسفة بتحقيق د - سليمان ديا ، وكتاب : لتلف من الفلاسفة ، (٢٦) المقدمة ، نفسه .

- (٢٧) دائرة المعارف الإسلامية ، مادة : تاريخ .
- (٢٨) د. جمال زكريا قاسم ، عبد الرحمن الجبرتي : سيرة وتقييم من أحوال نمرة عبد الرحمن الجبرتي وعصره ، ١٩٧٤ ، ص ١٢
- (٢٩) نفسه ، والنص عن عجائب الآثار ، ج ٣ ، ص ٢٣٣
- (٣٠) المختصر من تاريخ الجبرتي ، اختيار محمد فنديل البطل ، ص ٢
- (٣١) يوحنا هويتيجا : اعلام وأفكار - نظرات في التاريخ الثقافي ، ترجمة عبد الميزن توفيق جابود ، ص ٢٩
- (٣٢) نفسه ، ص ٢٨
- (٣٣) اعلام وأفكار ، نفسه ، ص ٩٤
- (٣٤) هيجل : محاضرات في فلسفة التاريخ ، ج ١ ، ترجمة الدكتور امام عبد الفتاح امام ، ص ٥٨
- (٣٥) انظر في عرض هذه النظرية ولقدما ، كتاب نيقولا تيمافيف ، نظرية علم الاجتماع ، ترجمة د. محمود عودة وآخرين ، ص ٩١
- (٣٦) راجع نقدا لهذه النظرية مع الاستشهاد بالامثلة التاريخية في كتاب ارنولد بويني ، مختصر دراسة التاريخ ، ج ١ ، ص ٩٨
- (٣٧) ف . كليل : للمادة التاريخية ، ترجمة احمد داود ، ص ٣٣٨ كما يلي :
- (٣٨) راجع نقد د. احمد محمود مسيحي لهذه النظرية في كتابه : د في فلسفة التاريخ ، لا يرى ان هذه النظرية يسودها منطق الحتمية القاسية التي تنغم فيها حرية الإرادة الإنسانية ، فالقوى الاقتصادية بحسب تفسيرها اقوى من سيطرة الأفراد ، بل اضافة الطيف ، وفي هذا يقول كارل بوبر : د من منطق الحتمية يسود سائر التاريخ هذا يعني انك لن تستطيع ان تحقق شيئا من احلامك او ما يدور بفكره ، لانه لا تأخر لاية خطط لا تلتقي مع تيار التاريخ الرئيسي . . . وان الانتقال من عالم قديم الى البشرية الى عالم الحرية والعدل يستحيل ان يحفظ العقل ، وانما تحفة الضرورة اللازمة وقوانين التطور ، ص ٢٤٠
- (٣٩) انظر كتاب في فلسفة الحضارة ، ص ١٨٧ كما يلي
- (٤٠) ايجينجر ، تعود الحضارة الغربية ، ج ١ ، ص ٣٦
- (٤١) توينبي نفسه ، ص ٢٢٢
- (٤٢) في فلسفة الحضارة الإسلامية للمؤلف
- (٤٣) توينبي ، نفسه
- (٤٤) الدكتور علي زبيدو ، الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم ، ص ٢٦١
- (٤٥) ارلست كاسير : في المعرفة التاريخية ، ترجمة احمد حدى محمود ، ص ٩٥





# التراث السياسي

## في رسائل إخوان الصفاء

المعنة السياسية :

لا ريب أن رسائل إخوان الصفاء هي من أهم وثائق التراث الإسلامي ، أن لم نقل التراث العالمي كله ، بما تمثل من النقاء تيارات متعددة وروافد مخدفة للفكر الإنساني في عصر الحضارة الإسلامية . فمن فلسفة يونانية بصورتها البيزنطية إلى آداب هرمسية (١) وآراء غنوصية (٢) ، وأنصار ثقافات فارسية وهندية (٣) ، وغيرها من أنواع المعارف والمسلوم والوان الفنون التي أرادوا بها تنشئة اتباعهم على هوى عقيدتهم ، وترغيبهم في العلم الباطن الموروث لدى المتمسك « لأن الأنبياء حُزَنَ علم الله ، والآلهة وأولو علم النبوات (٤) » جاء في الرسائل : « أننا نورد في كتبنا ورسائلنا ما يكون فيه تزكية للعقول وتنبيهها للفحش ، فإخذنا من كل علم بقدر ما اتسع له الامكان وأوجبه الزمان (٥) » « وإنما أردنا بما ذكرناه ونذكره تلقح عقول اخواننا ، أيهم الله ، بالمعارف .

وتحريضهم على النظر في كل العلوم والمعارف بمبادئ الصنائع وكلياتها ، ليكونوا علماء حكماء ، ويلتزموا الجهد وسفاته ، ويتخلصوا من أهله وآفاته ، ويرتقوا إلى عالم العقل وخيراته ، وينالوا درجة العلم وبركاته » ( وما أكثر الناس ولو حرصت بمؤمنين ) (٦) . « وبالجملة ينبغي لأخواننا ، أيهم الله تعالى أن لا يعادوا علما من العلوم ، أو يهجروا كتابا من الكتب ، ولا يتصبوا على مذهب من المذاهب ، لأن وائنا ومذهبنا يستغرق المذاهب كلها ، ويجمع العلوم جميعها » (٧)

وبالأحرى ، أن هذه الرسائل بما انتشر فيها من آراء مختلفة تمثل اتصال الفكر الإسلامي وتأثره بالتيارات الأجنبية وبما شاع فيها من اتجاهات باطنية ، تجمل لكل طاهر باطنا ، ولكل تنزيل تأويلا ، تستهدف في الأساس إشباع رغبات مزيج غريب من المخاطبين بها ، على اختلاف مستوياتهم الثقافية ، وتلهم مصادر تدمرهم السياسي والديني والاجتماعي

( كاستخدامهم للعقل ومبادئ الاعتزال التي دخلت في صميم الذهب الاسماعيل (١١) ، ثم رفضه فيما يتصل بالامامة وقضية خلق القرآن(١٢) لتوضيح الشكل الضمب، والتناقض الصريح ، الذي وقع فيه أمثالهم من مفكرى الحركات المضطهدة ، بين الجدلية اليونانية والفنوصيات المتمدة الصرة عن مهومهم وقلهم ، وبين اعتقاداتهم الظاهرة أو الباطنة التي يخيم عليها الحجاب لسلامة النفس والعرض والمال .



### الدين والسياسة :

على أن الدارس لهذه الرسائل ما يلبث أن يلحس الاحساس بما تنهله من نقطة للفكر الاسلامي في عصر الحضارة الاسلامية ، التي ابدعت علومها الذاتية - كعلوم القرآن والحديث والفقه والكلام وغيرها من العلوم الادبية والانسانية - وأضافت إليها المنطق وطرائق الجدل واعتماد العقل والتأويل ، التي أخضعت للنظرة الفلسفية بعض مشاكل الوجود والوحي والمعرفة والايان ، وأيقظت روح النخبة الاسلامية وأثارت قلقها حول الأحداث السياسية والدينية التي هزت الأمة ، وأصبحت مصدرا من مصادر اختلاف الفرق وتعددها ، واتخاذ المخالفة منهم طريقا تدل على أصالة تبنيهم لمواقف مسبقة ، هي من طرائق ثقافتهم الأول .

واساليب جعلها الديني ، فكان من العلماء من سلم بالأمر الواقع ، وقبل الحكم الأموي والخلافة العباسية ، وانصرفوا الى تحقيق العلوم الشرعية . وكان منهم من وقف موقف الاعتزال بهدف مهادنة أي حكم قائم ، وعدم حصر الفسق في طرف بيته من أطراف الخلافة حول أحقية الخلافة ، ومنهم من لم تتمعه المثالية الاسلامية ، واشتد به الطموح الى دراسة الفلسفات والفنوصيات اليهودية والمزدكية ، وتلقيح عقيدته بشئ من مصادر البحث والتأويل والاستيطان ، وصياغة العقيدة الاسلامية صياغة عقلية .

والحقيقة أن هذا التأثير لم يكن تسلا فكريا أو شعوريا للكيد للحكم السنني ، بقدر ما كان دورا طبيعيا من ادوار حركة تشكيل البنية الثقافية والاجتماعية للمجتمع الاسلامي ، بفعل الحضارات والاعراق الاجنبية التي دخلت الاسلام وهي تحمل كل الوان التأثير وضروب التفكير . وشمل هذا التأثير حركة منتظمة يدعها الحكم لنقل أنماط النظام البيزنطي في عهد الامويين ، والنظام الساساني والارمني عامة في عهد العباسيين هدفه في ذلك ايجاد نظام سياسي اسلامي يستقي من التيارات السياسية والادارية وفلسفة الحكم للامبراطوريات البيزنطية والفارسية التي ولت عاربة امام جاحفل العرب في البلاد التي بسطوا عليها سلطانهم . ومن هنا اتجه المفكرون الى التراث السياسي والفلسفي للشعوب المجاورة يستلهمونه أو ينقلون عنه في كتابة المؤلفات التي توفق بين الحكمة والايان ، ويعتمد عليها في تنقيف وتربية الامراء ، وسياسة الملك وتدير امور الرعية ، مما بدت غريبة عن الاسلام ، وتجلست شبهة في قيام دولة لا تجسد الشريعة .

فقد كادت حرة الاعتقاد أن تكون مصونة ، والجهريها لا يمس بسوء ، ولا يصل اليها أحد بتكرره ، اللهم الا ما كان معزوا الى التفكير السياسي في شأن الخلافة والملك ، والطرف في أحقية البيت الحاكم ، سواء في ذلك أهل السنة أو غيرهم من الفرق الخارجة والمخالفة .

وجذبه الى موالاة الدعوة الاسماعيلية ، وجمهم تحت الحجاب استرعى الكثيف الذي يتخذ « التقية » درعا يقيهم دون أن تبص اليهم أيدي الساعين من دولة « أهل الشر » (٨) . وهي بهذا تقدم محاولة متسقة لزوج عديد من الفلسفات والمقائد والكتب للقصة لجميع الاديان ، ومحاولة التوفيق بين أفكارها ، لتكون سبيلا الى التنشئة السياسية ، والدعاية للتدعوة على أسس نفسية وفلسفية ، من الاشارات المرموزة والتأويلات الشخصية التي لا يصل الى باطنها ، بعد الوقوف على طوامرها الا انترضا من الالة المصومين وحدهم . تقول الرسائل : « وقد قلنا لك في رسالة كيفية الدعوة : أن لنا كتابا لا يلف على قراءتها غيرنا ، ولا يطلع على حقائقها سوانا ، ولا يعلمها الناس الا من قبلنا ، ولا يتعلم قراءتها الا من علمناه ليعرف صود حروفها الا من عرفناه » . « إذ عادتنا جارية على أن تكسو الحقائق اللفاظ ، وعبارات واشارات » (٩) .

وعلى ضوء هذا الاعتبار نرى الرسائل تمثل واقعا سياسيا مقما ، بالتقية الضرورية ، التي اتخذت الفلسفات والمقائد والكتب المقدسة لجميع الاديان جحبا تخفى خلفه فكريا السياسي ، واساليب الحركة الاسماعيلية في نشر الدعوة وترتيب الدعاة ، وتزويدهم بالارشادات التي تدرك طبائع الناس وأحوالهم ، على اختلاف بيئاتهم وطبقاتهم وطوائفهم ، تمهيدا لدور الكشف و ظهور الإمام القائم ، وبناء المدينة الرومانية « دولة أهل الخير » التي لا يستقيم لها عود الا بتعبير خلافة بني العباس « دولة أهل الشر » ، تقول الرسالة الجامعة : « وقد أقمنا لكل طائفة من طوائف الأمم قوما يدعونهم الى رأينا ، ويدلونهم علينا ويمرّفونهم بقدمونا ، ويمدّوننا بظهور امرنا ، وخروج مهادينا ، وقيام قيامتنا ، وطلوع شمسنا وخروجنا من كهفنا » . فإذا كان ذلك كذلك ، فيجب الآن أن نأخذ من بناء المدينة التي قمم شمسنا ، ونجمع جملتنا ، وننتخذها دارنا ونجعل فيها قرانا ومن استجاب اليانا (١٠) .

وعلى هذا ، فالرسائل من الناحية الفلسفية المحض لا تمثل نسفا فلسفيا ، أو وجهة نظر فلسفية موحدة ، فهي لا تضمن فلسفة اسلامية أصيلة ، ولكن محاولة لزوج المقائد الاسلامية وتوليتها بالفلسفات الغربية ، ومحاولة التوفيق بينها ، خضعة لأغراض الدعوة السياسية . فالتناس فيها مدعون أن يأتوا باب العلم ، وهو الامام ، لطلب نفوسهم بهذه المجموعة المختلطة من أقوال الحكمة اليونانية ( افلاطون وأرسطو وغيرها ) ونواحي الفلسفة الفنوصية من افلاطونية محدلة وديتاغورية جديدة ، هي في مجموعها أبعد ما تكون عن الروح الفلسفي .

ولعل الرسائل بما حوت من تناقضات فكرية تتمثل في نقض كل ما يتعارض مع أفكار إسماعيلها السياسية

في الأحكام بالسياسة والبحث في مسائلها كي لا تكون ذريعة إلى المظالم ، وقصور الفهم عن إدراك رخصة الشرع الشريف وخرج فقيه جليل كآب نعيم المصري في آخر كتاب الحدود من البحر الرائق يملن حجته بقوله : « ولم أر في كلام مشائخنا تعريف السياسة » . ونفي القرينى في باب السياسة من الخطط أن تكون الكلمة عربية ، وردعا اصطلاحا واشتقاقا إلى « ياسة » أحكام الفول ، حتى أضاف إليها العرب السدين فقتت « سياسة » ١٩

مجمال القول ، أن الدارس لتاريخ الفكر الاسلامى يرى الدين والسياسة وجهى عملة واحدة في عصور الحياة العربية والإسلامية العامة ، وأن نفاذ الثقافات والدعوات الأجنبية إلى أحدهما قد أصبح وسيلة مرنة لخدمة الوجهة الآخر ، بن وسيلة إلى « التقيبة الضرورية » التي تستخدم المعاهد والأفكار والخوارق التي غصت بها ديانات الشرق القديم ، ودقائق المشكلات الفلسفية التي اختلطت بالمباحث الكلامية طورا آخر ، لاختفاء أفكارها وأغراضها السياسية .

فالدعوة إلى الجبرية السياسية تسترت بالدعوة إلى الجبرية الدينية التي لغت الناس أن الخلافة الأموية قدر الهى لا منازعة فيه . والدعوة القدرية إلى ما يقتضيه الاختيار وحرية الإنسان قد أصبحت تخفى ورامها عند الزبيدة - أن لم يكن عند المعتزلة أيضا - دعوة إلى الانقضاء بالثورة والخروج بالنسب ، والدعوة إلى الاعتصام بالمهدية في الفكر الشيعي ، والاكتفاء بطاعة امام منتظر - غائب أو مستتر - هي على خيالها الناهل من تراث الفرس ومذاهب الشرق القديم ، دعسوة منتفعية إلى التزام « التقيبة » ، والرضا بالامامة الفعلية ، ينفلد من خلالها العتمة إلى السيطرة على الانبعاث ، واستغلالهم في مقامهم السياسي .

#### المصادر الفكرية للرسائل :

ولا شك أن الأحداث السياسية والانقلابات الاجتماعية التي عاصرها مفكر الاسلام ، قد أصبحت مصدرا من مصادر تفكيرهم ، وموضوعا أساسيا من الموضوعات التي تضمنتها الثقافة العربية وحضارة الاسلام بالفلسفات الغربية ، والأفكار التي عارضت - أن لم تكن - للإسلام السننى ، وأرادت أن تسلك سبلك الثورة عليه .

ولعل رسائل اخوان الصفا تثبت من خلال الدراسة المتأنية الواعية لنصوصها ، ومن خلال مقارنتها برسمائل ومجالس ومنابر دعاة الفاطميين المعاصرين لها ، أو السابقين عليها ، بحكم القول السائد أنها قد وضعت في مرحلة الاستنار ، عند القرنين الثالث والرابع الهجرى ، تثبت أنها تنسب لهذه الفلسفات والمعتقد التي اتصلت بالفكر الاسلامى وامتزجت بكوناته ، حتى أصبحت في عقائد أصحابها وجنين لحقيقة واحدة - تقول الرسائل : « واعلم أيها الأخ أننا لانأدى علما من العلوم ، ولا تنعصب على مذهب من المذاهب ، ولا نهجر كتابا من كتب الحكماء والفلاسفة وما وضوه والفقه في فنون العلم ، وما استخرجوه بقولهم ونقصهم من لطيف المعاني ، وأما معتمدنا ومعملنا وبناء أمرنا فعلى كتب الانبياء صلوات الله عليهم أجمعين ، وما جازوا به من التنزيل ، وما ألقا اليهم من اللاتة من الآيات والالهام والوحى » (١٧) وفي موضع آخر : « وذلك أن العمل بالشرعية التاموسية ، والقيام بواجب العبادة فيها ، ولزوم الطاعة لصاحبها ، اسلام ، والعمل بالعبادة

فكان من الضروري والحال هذه أن تنكش كل فرقة على نفسها ، وتستبطن أمرها ، وتصل حبلا المدود إلى حوض العلم والمعرفة عند أمتها ودعائها ( ١٣ ) وتنخذ الحضانة الفلسفية ، والحكم والإساطر المزيمة ، حجابا يندفع عن اعتقادها الطنون بخالفة دستور الحكم في حرية الاعتقاد ، كما حذر قول عبد الملك بن مروان : « أنا اتحل كل لعبة إلا نصب راية ، واتحل دعوة ، وسعود منبر » .

مثل هذه الأحداث والمواقف أصبحت مصدرا من مصادر القضاء والحذر من عيون الدولة وعيالها . وأصبح لابد لها من استحداث الحلول العملية والنظرية ، واستلهاض ضروب التقيبة بأعتقاد الفلسفية ، التي عولت عليها الفرق والمذاهب المارضة في أرائها الدينية ، وحملت على تأويل النصوص التي تثير الاقتتان ، والتي استهدفت أساسا إغراضا سياسية حول إقرار شرعية الحكم والخروج عليه ، حتى أشاعت الخلط بين التفكير السياسى والاجتماعى وبين التفكير الدينى .

فلا فصل بين الدين والسياسة حيث كان الواقع فى الوطن العربى الاسلامى يفرض « التقيبة » بالدين دواء لآلوق الظهور بالسياسة في مواجهة الحكم الثيوقراطى من جانب ، ولعزم الوضع الذى يفرضه هذا الواقع على النشاط السياسى فكرا وعملا من جانب آخر . وحيث كانت المظهارة العامة في الحياة الاسلامية من هذا العصر - فى أعقاب الخلافة الرشيدة - هي فقدان الحرية فى التفكير السياسى ، على الوجه الذى أوضحناه ، وكانت هذه الحرية ضرورية ولاشك فى التفكير والممارسة لكل فكر سياسى يريد أن يخرج عن نطاق الغيبيات والأساطير والخوارق ( كلبية ودمية ، ورسالة الحيوانات وأخوان الصفا ) (١٤) أو النصائح (الأب الكبير والأدب الصغير لابن المقفع ) والأخلاقيات والسياسيات النفسية ( تهذيب الأخلاق لمسكويه ) وأعمال البيوتوبيا ( حتى أين يقظان لابن سينا وابن طفيل ) ومحاولة تجسيد الأحكام الشرعية في دولة مثالية بعيدة عن الواقع ( الأحكام السلطانية للماوردى وأبى يعلى ) ، التي عجت بها الكتب الاسلامية - المقتولة والمحدثه - ، وأن يرفض الأذعان للحكم الجائى ، ولا يتقى الطريق إلى مقاومة الظلم ، ما دام يستهدف التغيير وطلب الحكم .

وتصل هذا المزج والخلط بين قيم الدين ومفهوم السياسة لدى الشعوب السامية عامة ، وفي الحياة العربية الاسلامية بصفة خاصة ، إلى أن الدين ( بكسر الدال ) قد أصبح يأتي لغة واصطلاحا لمعان شتى تشمل كل مظاهر الحكم والسلطان . فالدين يقام للطاعة (١٥) ، والجزاء ، واستمير للشرعية . والدين يعنى القضاء ، ولا تأخذكم بها رافة في دين الله ، ومنه يأتي « بيت الدين » بمعنى مكان الحكم ومركز اقتضاه ، كما يعنى الملة ورضيت لكم الاسلام دينا . وقالوا « الدين السياسة ، والديان السياس ، يقال دانة أى سامة ، كما جاء في الحديث الشريف « المؤمن من دان نفسه ، أى ساسها » (١٦) .

وليس هنا مجال الاستطراد في اضافة هذه المعاني أو الدخول في الأقوال الراجحة والبرجوة لأحكام هذا الباب ولا سيما في البحث حول ظهور « السياسة الشرعية » في عصر تغلب القول على ديار الشام ، وقدمو الوافدية منهم إلى مصر وسكنهم « اللوق » على عهد الظاهر بيبرس ، فقص لهم في بعض الأحكام بالصلحة والرفاسة ، وبسطوعا على ترجيح العقل وعدم مخالفة تكاليف الشرع ، حتى ضاق قوم بالتوسع

ومحمد ، عليهم صلوات الله وسلامه ، وبين أقوال الفلاسفة الحكماء ، كسقراط في المحاورات ، وفيناغورث في الرسالة الذهبية ، وببلوهر في حديث الملك لوزيريه (٢٦) ١١ بل تبدو الشبهة أكثر وضوحاً لدى روايتهم للحديث الغريب : « أنا أرسطو طاليس هذه الامة » (٢٢) أو قولهم : « فقد روى أنه ذكر في مجلس النبي ، صلى الله عليه وسلم ، أرسطو طاليس فقال النبي عليه السلام : « لو عاش حتى يعرف ما جئت به لاتبعتني على ديني » (٢٣)

ومن ذلك أيضاً ، نرى استخدامهم في الرسائل فكرة الروح في مقابل العقل في تحصيل المسائل الالهية ، ونعنيهم للمعتزلة وطائفة من المجادلة - على الرغم من علاقتهم بأصول الاعتزال - هو ثمة عقالات هرميس في التوحيد ، التي تاتي بها انصورية ، واستعان بها المشتغلون بالدراسات الهيلينية ، واعتنقها الشيعة ، وخاصة فيما يتعلق بالسر الموضوع بينهم ، الذي لا يطلع عليه أحد غيرهم . وكذلك فكرة السرب ، أو السرداب الذي يخفي فيه الامام الغائب عند الشيعة الامامية والامام المستور ، ولكنه قائم - عند اخوان الصفا الاسماعيلية وفكرة : اللوح المحفوظ ، التي عبر عنها دعاء الفاطميين في سجلاتهم ، و دورات التاريخ والسنين ، التي يقوم على كل دور منها في رأس كل ألف سنة ، نبي ملك عالم مستخرج مبتدع ، أو مهدي منتظر ، هو الامام الاسماعيل المستتر ، أو « السوبرمان » المخلص والنقذ والقائد السياسي للمهم ، المعبر عنه في الرسائل : بسيد اخوان الصفا المؤيد - بوسع الطاقة في المعارف :

تقول الرسائل : « ومن الشيعة من يقول ان الالهة يسمعون النداء ويجيبون النداء ، ولا يدرون حقيقة ما يقرنون به وصحة ما يعتقدونه ، ومنهم من يقول ان الامام المنتظر سيختف من خوف المخالفين ، كالأب في قاهر بين ظهرياتهم يعرفهم وهم له متكرون كما قيل :

يعرفه الباحث من جنسه وسائر الناس له منكرو (٢٤)

واستناد الاخوان من تعاليم هرمس في حساب السنين والازمان ، وعلم الملك والنجوم ، وتمديد اللذان وتعليبهم الملوك والصناعات ، وجاء ذكره مراراً باسم هرمس - أوديس بما يفيد تأكيد الجانب الديني والروحي لهذه التعاليم التي تتسق مع صميم الروح العربية الاسلامية ، في مواجهة المعريين والزنادقة وأصحاب العقائد الوثنية (٢٥) .

ولمعت الآراء الغنوصية بالوانها الزرادشتية واليهودية وآثارها في الألوطونية المحددة والفنثا غورية الجديتدورها في وضع هذه الرسائل . فمن طريق الفكر الغنوصي في استعراق آفاق المعرفة الوجدانية ، والتأمل والتوسل بنوع من الكشف الباطني لا يستند الى الاستدلال والبراهين العقلية أراد اصحاب الرسائل ان يثبتوا معرفة الالهة بعلوم باطنية لا يعرفها الا هم ، لانهم اصحاب الولاية المخصوصة ، وأصل بيت الرسالة :

« ان للكتب النبوية تاويلات وتفسيرات غير ما يعلم عليه ظاهري القاطن ، يعرفها العلماء الراسخون في العلم . فليسال الملك اهل الذكر » « لان أكثر كلام الله تعالى وكلام انبيائه والاولياء الحكماء رموز على الاسرار مخفية عن الاشرار ، وما يعلمها الا الله تعالى والراسخون في العلم . وذلك ان القلوب والخواطر ما كانت تعمل فهم معاني ذلك ، ولهذا قال عليه الصلاة والسلام : « كلوا من الناس على قدر عقولهم » ، وافشله سر الربوبية كلفي (٢٦) .

الفلسفة الالهية ( الاقرار بتوحيد الله عز وجل ) - ايمان - ولا يكون الزمن مؤمناً حتى يكون مسلماً . والاسلام سابق على الايمان كما قال الله تعالى في لسان رسوله صلى الله عليه وسلم مخاطباً الاعراب المنافقين من اهل الشريعة الذين كانوا يظهرون الايمان ويكتُمون النفاق قالت الاعراب : « آمنا قل لم تؤمنوا ولكن قولوا اسلمنا ولا يدخل الايمان في قلوبكم » (١٨) وضربوا بسقراط الحكيم مثلاً في توافر شروط الايمان وخصال المؤمنين ، وهو الرضا بالقضاء والقدر : « وذلك ان هذا الحكيم أوجب عليه القاضي القاتل بشهادة المدلول ، وانه واجب عليه القتل بشبهة دخلت على القوم ، فانقاد سقراط للقتل طيبة به نفسه » (١٩)

سئل ابو حيان ، عن الامتاع والمؤانسة ، عن شينهم زيد ابن رفاعه فقال : « هناك ذكاء غالب ، وذهن وقاد ، ويقظة حاضرة ، وسوانح مبتاضرة ، ومتسع في فنون النظم والنثر . مع الكتابة الباردة في الحساب والبلاغة ، وحفظ أيام الناس ، وصعاب للمقاتلات ، وتبصر في الآراء والديانات ، وتصرف في كل فن : اما بالمشور الموهب ، واما بالتبصر المفهم . واما بالفتاوى المعجم . . . وقد اقام بالبرصه زمساناً طويلاً ، وصادف بها جماعة جامعة لأصناف العلم والانواع الصناعية . منهم ابو سليمان محمد بن مشير البيهسي ، ويعرف بالقدس وأبو الحسن بن علي بن هارون الزنجاني ، وأبو أحمد المهرجاني والمؤني وغيرهم ، تصحبهم وتدبرهم . وكانت هذه الصصابة قد تألفت بالعبادة ، وتضافت بالصدقة ، واجتمعت على القدس والطهارة والتضحية ، فوضعوا بينهم مذهباً زعموا أنه قريبا به الطريق الى الفوز برضوان الله والوصول الى جنته ، وذلك أنهم قالوا : الشريعة قد دلتس بالجهالات ، واختلطت وبانفصالات ، ولا سبيل الى غسلها وتطهيرها الا بالفلسفة ، لانها سارية للحكمة الاعتقادية ، والمصلحة الاجتهادية .

« وزعموا انه متى انتظمت الفلسفة اليونانية والشريعة العربية فقد حصل الكمال . وصنفوا خمسين رسالة في جميع أجزاء الفلسفة : عليها وعليها ، وافردها لها فهرستا ، وسوموها رسائل اخوان الصفا ، وخلان الوفاء ، وكتبوا اسماءهم وبشوا في الوراقين ، ولقنوها للناس ، وادعوا انهم ما فعلوا ذلك ابتغاء وجه الله عز وجل وطلب رضوانه ، ليخلصوا الناس من الآراء الغامضة التي تضر النفوس ، والمفاهيم الخبيثة التي تضر اصحابها ، والأفهام المذمومة التي يشقى بها أهلها ، وخشوا عند الرسائل بالكمك الدينية والأمنال الشرعية والحروف المحتملة والطرق الموهبة .

« . . . وهي مبنية من كل فن تنفا بلا اشباع ولا كفاية ، وفيها خرافات وكفايات وتلفيقات وتلزيقات ، وقد غرق الصواب فيها لغلبة الخطأ عليها . . . فطنوا انهم يمكنهم ان يدسوا الفلسفة - التي هي علم النجوم والافلاك والمجسطي والمقادير وآثار الطبيعة ، والموسيقى التي هي معرفة النغم والايقاعات والنقرات والاوزان ، والمنطق الذي هو اعتبار الاولوال بالاضافات والكيفيات - في الشريعة ، وأن يفسوا الشريعة للفلسفة .

في الرسائل تبدو لفلسفة الحكمة اليونانية منتزجة بسنة الشريعة والوحي الاسلامي (٢٠) . مستندة الى ذلك على تاويل الآيات القرآنية والاحاديث النبوية . . . وأقوال الاكفلة ودعائهم - مزجاً بين الشريعة والاستدلال ، أو رغبة في التوفيق بينهما لصالح الدعوة الاسماعيلية - كما تجمع الرسائل في مواضع كثيرة بين تعاليم الانبياء ، ابراهيم ويوسف والمسيح

وعقد الاخوان لفلسفة الفيض الافلاطونية - وإن نسبوها الى فيثاغورث (٢٧) عدة مواضع من رسائلهم . فلكل موجود سبب وجد عنه ، حتى ترتد سلسلة الملمين والافلاطونية الى معلم واحد في النهاية ، هو الله عند الانبياء ، والمعلم الاول عند الفلاسفة ، ومهما يكن السبب الذي اتفقوا عليه من اخوان من اجاء الاخذ بنظرية الفيض ، فقد وصل بنا اخوان الصفاء الى اذلق النتائج . فالفيض دائم وباق ومستمر لتسلسل الرياسة في ذوى لرياسة ( ٢٨ ) ، ولم تغلق دائرة على الاطلاق ، بمعنى ان محمدا صلى الله عليه وسلم لم يكن في مذهبهم هذا خاتمة الانبياء ، ولا آخر من يمثل الوحي الالهي .

فاذا اخفنا الى ذلك ، كيف ان اخوان الصفاء قد اتخذوا فلسفة فيثاغورث ، وبراهين مدرسته المعقدة والهندسية ، أساسا لفلسفتهم الدينية ، حتى أصبح علم العدد في نظهم علما لها له اهميته فيما يتعلق بمسألة التناوب والعددية والفاضلة (٢٩) ، وقوم كل فلسفة تتصل بالعقيدة وعلم التأويل كما انهم اتخذوا التناوب في الموجودات ، أساسا لمعرفة التأويلات الخفية أو الجهر بها ، لمرقنا الى أي مدى ابتعدوا في صورههم الفلسفية عن روح الاسلام ، وانعوا الى مذهب في المعرفة يتصل بالفنوسيات المتعددة ، وبخاصة غنوص الفيناغورية والافلاطونية الحديثة . واعلم ان للكتب الالهية تنزيلات ظاهرة في الالفاظ القروية المسبوبة ولها تأويلات خفية باطنة ، وهي المعاني المفهومة المقولة . فمن وفق لهم معاني الكتب الالهية . فان تلك النفوس هي التي اذا فارقت الجسد ارتفعت الى رتبة الملائكة التي هي جنسنا لها . ومن لم يرشد لهم تلك المعاني ، ولا اجتهد في العمل بسنة الصيرفة ، ولا الدخول في اسكافها ، ولا الانقياد لحجودها ، فان تلك النفوس اذا فارقت الجسد انحطت الى الهيبية التي هي دركات لها ، وهاوية تهوى فيها ، كما قال تعالى : « لها سبعه أبواب لكل باب منهم جزء مقسوم » . وإلى هذا اشار بقوله : « فاما ان كان من القريب فروح وريحان » الى قوله : « وتصلية جسيم » (٣٠) عمل ان الرسائل ، وقد ضمت كل هذه الافكار المتناثرة بين طبائها ، وعلى اختلاف مضامينها وما بها من تناقضات عقائدية أو فلسفية ، تبسود كمثل جماعي فريد ينذر ان يوجد مثله في التاريخ الاسلامي كله ، فهو لا يبدو كمجموعة مفككة الاوضاع ، بل كدائبة مغارف ذات هدف واضح ، وتخطيط محكم ، لجاعة من البشر بدافع من عقيدتهم الدينية والسياسية التي تصالحت في نفوسهم واخذت عليهم مشاعرهم ، فاردادوا ان يهدوا لتغيير الاوضاع السياسية والاجتماعية المحيطة بهم ، بأن يستبدلوا « ملكة الارض » أو « دولة اهل الشر » بارضاء جديدة هي في نظهم « ملكة الله » أو « دولة اهل الخير » ، وان شئت فقد « المدينة الفاضلة » التي يمكن ان تحقق السعادتين : سعادة الدنيا وسعادة الآخرة .

على ان الرسائل وان عرفت بكونها تجمع بين المصارف الفلسفية والمقائد الإيمانية فنادوا ما نظر اليها على انها رسائل سياسية ، واحد هذه الأسباب ان جزءا كبيرا جدا من الرسالة الجامعة هو الذي يعالج امورا سياسية عملية (٣١) وثانيها انه ما يتبرر الدعشة ان هذه الموسوعة الجامعة للعلوم والمعارف بأسرها - كما عرفت في القرن الرابع الهجري العاشر الميلادي - ليس من بينها رسالة خاصة في علم السياسة بصورة حقيقية (٣٢) كالذي عرض لبعض معاصريهم ولا سيما للمعلم الثاني الميلاوي ( المتوفى سنة ٣٣٠ هـ - ٩٥٠ م ) حتى قال البعض ان اخوان الصفاء لم يكن لهم كثير اهتمام بالانشاء السياسي ، من ثم لم يكن لهم برنامج للعمل

السياسي ، او فلسفة تستهدف مضمون السياسة بالمضي الصحيح ، وذلك على الرغم من ان بعض ابايعهم كانوا من بين التوار العاملين من أجل الوصول الى السلطة السياسية ، او ان شئت قل من بين الذين خاضوا غمار الصراع السياسي ضمن القوى السياسية المتناحرة في ذلك العصر .

على اننا لو طرحنا مضمون هذه الرسائل جانبا ، فان الظروف التاريخية والاجتماعية احاطت بجمعها وتأليفها - بالإضافة الى ما قدمناه من مفاهيم استوقفت من خصوص الرسائل المتناثرة ذاتها - لتؤكد انه كان للاخوان في وضع هذه الرسائل اهداف سياسية ، الامر الذي يثير تفسير كتاباتهم ورسائلهم تفسيراً سياسياً مضمونه ثلاث قضايا رئيسية ، اولها تصور البيئة ونقد الظروف الاجتماعية والاقتصادية ، وثانيها تناول الفرضيات الفلسفية والاساس النظرية لفلسفة الاخوان المثالية والاجتماعية على حد سواء ، وثالثها وعلى ضوء هذه الفلسفة المثالية والواقعية لرسائل الاخوان تناول مفهوم الدولة المثالية التي ياملها الاخوان ، والعكاسها على التجارب العملية لدولة الواقع الفعلي - دولة اهل الشر - ومفاهيمها السياسية في صمدن نظرية الخلافة والامامة ، ونظراتهم في المفاهيم السياسية للحياة الاجتماعية من خلال مفهوم واضح لماهية الاجتماع السياسي بين البشر ، وهي النظرية التي سبقوا بها غيرهم من كتاب المسلمين امثال ابن تيمية في مطلع مناهج السك في كتاب الحسبة ، وامثال ابن خلدون في مقدمته عن احوال البشر والعمران الاجتماعي والسياسي .

#### نقد الواقع السياسي والاجتماعي :

فهناك في الرسائل ما يشير الى ان جماعة الاخوان كان لهم اهتمامهم الشديد بالاحوال الاجتماعية ، وانهم كانوا يحرصون من خلال نقد تلك الاحوال على تجميع جوانب الافلاس الروحي والسياسي في المجتمع ، ويردونه الى الاسباب الاجتماعية والاقتصادية ، والتناقض في ظروف الطبقات الاجتماعية ، دون ان تفهم بمعزل عن الاغراض الفلسفية أحيانا . والرموز التي كانوا يستخدمونها لشنارة الى المعنى الباطن ، بحيث أصبحت تعاليمهم عرضة لكثير من التفسيرات المتناقضة في أغلب الأحيان . فمما لا شك فيه أنه كان لكتساب هذه الرسائل من خلال ما ورد بها من فقرات متقدمة ادراكهم الشديد لاسباب وروايت هذا الافلاس الروحي في ظل الحكم السياسي القائم . كما كان لهم حرصهم الشديد على محاولة اجراء الربط بين وعي الانسان وادارته التي تتسمه في تحقيق حرية ، والتصير من المثل العليا المثالية التي عبرت عنها الرسائل - كما جاءت في تعاليم الانبياء والفلاسفة - وبين التنمية السياسية للشباب وصغار السن من أجل دفعهم والتحويل عليهم في انشاء مؤسسات سياسية (٣٣) أكثر صلاحية واتساقا مع المحيط الاجتماعي والطبيعي .

فجماعة الاخوان ظهرت وترعرعت خلال احدى المراحل التاريخية الحاسمة من تاريخ الاسلام عندما كان المجتمع الاسلامي يواجه نوعا من الصراع الذي يهدد حياته السياسية والاقتصادية والاخلاقية ، وتتناحر في داخله الطبقات الاجتماعية وتفتقر اطرافه الثقافية والتربوية ، فاخذ الاخوان يربطون بين هذه الاحوال التي تغلب فيها اهل الفخر على البلاد وبين امتثال اهل الهدى واصحاب دعوة الحق . ولهذا اخذوا يتعاونون مع الاساطيلية كحركة متطرفة ودعايكية تتناوب ، الخلافة السياسية في القرن الرابع الهجري ( العاشر الميلادي ) ، ان لم يكونوا منها أو من بين اصحابها .



عهد المباسين ، فراينا الكلام يشهد نضوجه ، والتورات الفكرية الصنيفة تملك الحياة العملية وتصرها كما تشاء ، حتى اوقمت الفتنة بين أهل بغداد انفسهم في القرن الرابع وما بعده .

بل اثم ترك كيف كان الناس يتسامعون الى امر مكتوم يسير به دعاء الفاطميين منذ واينا الاسماعيليين يؤسسون دولتهم بأفريقية ومصر ، وان من دخل في هذا الامر لم يظفره ولا شيئا منه ، حتى اصبحوا يلقونهم ، بالاخوان الكتائبين ، على حد تعبير القاضي النعمان في كتاب افتتاح الدعوة . وان ابا السلام حين رحل من الشام الى بغداد كان يختلف الى ندوة عبد السلام ابن الحسين البصري في جماعة يتنادون بانهم ، اخوان الصفا ، اذا دعا الواحد منهم الآخر قال يا اخانا ، وكانهم اعضاء مجمع سرى ، واسمهم دلالة خاصة في امر يشيع لفظه بين الناس ولا يسلونه ، وفيهم يقول ابو العلاء :

وإذا ضاعفتي الخطوب فلن أرى  
لوداد اخوان الصفا مضيما

هذه الحقيقة في حد ذاتها هي على جانب كبير من الإهمية السياسية ، أو هي على جانب كبير من الأهمية في تفسير بعض جوانب الرسائل تفسيراً سياسياً ، حتى يصبح القول بأن في الرسائل مادة علمية كافية للحكم على أهميتها - أن لم نقل مضبوته وأهدافها - السياسية ، على الرغم من تناثر هذه المادة وعم وضوحها أو دقتها في بعض الأحيان .

ومن قبيل ذلك أيضاً أن التقسيمات الطبقية التي يشير إليها الاخوان ليست من قبيل الطبقات الاجتماعية المحدودة في عصرنا الحالي والمعروفة بأهدافها الفكرية أو أصولها الاجتماعية والاقتصادية . فضلاً عن أن كتاب الرسائل كانوا كثيراً ما يلجأون الى الإشارات والرموز واستخدام الماني الباطنية غير الظاهرة دفعا للشبهة وإتقاء للسلطة . ولكن ليس هناك من شك في أنه كان لكتاب هذه الرسائل من خلال ما ورد بها من فقرات متضادة ورموز تعكس حالة الارعباب الفكرى ، حرصهم على اجراء تحليل منهجي دقيق وفق ما جاء بها من فقرات تعرض للظروف والأحوال الاجتماعية . من خلال فلسفة سياسية تحاول أن تقطى الى أيدي مئذ مسائل أكثر عمقا في طبيعة الانسان وعلاقت بالمحيط الاجتماعي والطبيعي ومدى صلاحيته وديمومة المؤسسات السياسية والاجتماعية في حكم هذه العلاقة .

من ثم ، فإن محاولة استخلاص تقييم لهذه المحاولة الفكرية والعلمية مما من جانب اصحاب الرسائل تذكرنا بمحاولة مشابهة للفلاسفة المتألمين الفرنسيين الاجتماعيين في القرن الثامن عشر أمثال ديدرو والامير وغيرهما ممن كفوا على تأليف دائرة معارف علمية واجتماعية وفلسفية أرادوا أن يتساقط فيها أفكارهم الانتقادية ، وأن يهاجموا من خلالها فكرة السلطة السياسية المطلقة التي تسلب المواطنين حقوقهم الأساسية .

#### الفرضيات الفلسفية :

ولعل الإشارة الى المبادئ والنظريات الفلسفية لا تغلق الباب دون الوصول الى حكم استنباطي عام على الآراء السياسية والاجتماعية لأصحاب الرسائل ، سواء كان ذلك من خلال نظريتهم الثنوية في ازدواج الطبيعة الانسانية المادية والروحية فهذه النظرية تعتبر إحدى المبادئ الأساسية للفلسفة الاخوان ، واعتقادهم بالحركة والتغير كعملية متصلة تدفع الى التقدم ،

وهكذا ظهر في الرسائل تحليل سياسي عن مضمون الطبقات الاجتماعية وأقسامها الداخلية ، وان لم يكن من بين أهداف هذا التحليل خلق مجتمع لا طبقي هو ابداً يكون من فكرة مصر وطوره . كما أصبح يشغل كتاب الرسائل مسائل أخلاق الناس وطياتهم وصفاتهم . فالتجار لا يشغلهم إلا جمع المال يرضون به على انفسهم ويمنعون الفقراء حقوقهم . واصحاب الدواوين يستغلون ذكائهم وطول السنتين في نشر الخصال الرديئة . والوزراء والحكام يتصفون بالسفاهة والجهالة . والفقهاء والقضاة لا حساب مندهم للحق او العدالة والخلفاء خير ما فيهم فاسق ظالم دفعا للفتنة والقاء لاضطراب أمور الدولة (٣٤) .

وليس من شك في أن هذه الأسباب والدواعي كانت تبطن ما كان عليه العرب والمسلمون من استعتماد للفرقة والاختلاف والتناحر ، كما ساعد على اظهار هذا الخلاف وتعميقه وتقسيم الأمة الى فرق دينية وأحزاب سياسية متباينة ، لكل منها مقاليها في الدين والكلام والفلسفة السياسية . كما كان الحلفاء والأمراء ينصرون فريقا على فريق حتى نشأت المحن ، وعادت الفرق الى تناول السياسة العملية ، وانشاء التنظيمات السرية ، أو اللجوء الى القوة والخروج بالسيف . ففرق تدافع من نفسها بحد السيف ، كما رأينا حال القرطبة يفترون على العراق ، ويمتعضون الحجاج ، ويهجمون على مكة . وأخرى تقيم الدعوة بغوة الدليل ، وتمتد على الاسرار الخفية والوسائل الخفية ، حتى قيل في الفرق الباطنية ، والدعوة الاسماعيلية التي أقامت دولة المبيدين في مصر وشتمت افريقية ، أنها اعتمدت على رسائل الدعاة ومكائهم أكثر مما اعتمدت على السيف في ساحة القتال .

ومن المعلوم أن فرقة الاسماعيلية كانت في نفس الوقت ، الى جانب كونها حركة سياسية تسمى الى السلطة ، حركة دينية فلسفية اجتماعية سياسية تحتاج اقاليم الخلافة المباسية ، وتحالف معظم مفكرى الاسلام المضطهدين في ذلك العصر ، خاصة من الفرس غير ذوي الميول الارثوذكسية المؤيدة للخلافة السنية المباسية ، ومع الذين تناطفوا سرا حول هذا المشروع الفكري في اللحظة المناسبة لتأليف الرسائل في فترة القلاقل السياسية والاجتماعية للشام اليها .

وغنى عن البيان أن نشوء هذه الحركة الفكرية ، وان شئت فقل السياسية أيضاً ، في منطقة يسيطر عليها حكام أهل السنة أو الشيعة البويهيين من أهداء الفرقة الاسماعيلية ليس أمراً غريباً ، لأن هذه الحركة حين ظهرت قد ظهرت في بيئة مؤيدة للخلافة والحركات الاصلاحية والنشوء الفكرية ألا وهي منطقة البصرة التي كانت تصب بمختلف التيارات الفكرية والحضارية والتي انتهت امام جيوش الخلافة المباسية فيها عناصر البيئة الحضارية التجارية والزراعية والحرفية حتى لم يبق إلا عناصر الثورة الفكرية يحس تراها جماعة اخوان الصفا على وجه التحديد والتخصيص (٣٥) .

التم ترك كيف كان مسجد البصرة يمج ببخلف هذه الفرق والتيارات الفكرية ، وتأنف له مجالس المناظرة الكلامية منذ أيام هشام بن عبد الملك ، واعتزلوا وأصل من عطاء الحسن البصري وقد جلننى نفر من اصحابه يبعثون في الوعد والوعيد ، ويقررون أن فاعل الكبيرة ليس يؤمن ولا كافي ، وانهم لا يقبلون شهادة على ومساوية على باقة من البقل - والم ترك كيف انتشرت هذه الفرق والمناظرات الجدلية ، والفلسفية والدينية ، والسياسية منها ، في حواضر المسلمين على

وأنفع مهنة للبشر ، لقوله تعالى ، فاسألوا أهل الذكر أن كنتم لا تعلمون (٣٦) ، بمعنى أن للاخوان فلسفة تربوية يمكن أن تتخذ شاهدا على هذا الاعتقاد الذي يركز على مجموعة العوامل الاجتماعية والسيكولوجية المتشابهة ، الى جانب « الجيلة » والطبيعة البشرية ، في القدرة على التعليم ونشر المعرفة بين الأفراد ، - الأمر الذي يلزم دوره كمكمل إيجابي في التنظيم السرى لخلايا الجماعة .

فالاخوان يقسمون الناس الى ثلاث مجموعات أو طبقات : الصفوة ( الخواص ) ، والعامه ( العوام ) ، والطبقة الوسطى ( المتوسطون ) (٤٠) ، ولهذا تنقسم المعرفة عندهم الى ثلاث دجات ، كل منها تلائم مجموعة خاصة ولا تلائم الاخرى ، بخلاف علوم الدين التي تلائم كل هذه الطبقات أو الفئات والتي لها جوانب ثلاثة : الباطن والظاهر وما بينهما . وهذا التقسيم في الرسائل ان دل على شيء ، فانما يدل على مفهوم اخوان الصفوة في مساعدة كل شيء أو فئة من هذه الفئات الى تنقيف نفسها ، ضمن حدود وقيود لا تخلخل التنظيم الهرمي للجماعة ، واحتفاظها بالأسرار الخاصة بالصلوة أو خبايا الدين وغوامضه والمعاني الباطنية للأشياء .

وتتبنى ان كل ذلك متروك للاجتهاد ، ومردود الى العقل لا التقليد ، مما يشهد بفكرة الجماعة عن الارادة الانسانية ولا نرى للاخوان في هذا الصدد موقفا أكثر وضوحاً واتساقاً مع موقفهم السياسي المقلوب عنه من السلطة ، باكثر من موقفهم هذا في التعلق بإرادة البشر ، ومعارضتهم المذهب التقليدي في الايمان بالقدر ، الأمر الذي تلمحه في تقسيمهم للأفعال الارادية وغير الارادية ، باسم القصد الأول والقصد الثاني .

فاذا كانت الفلسفة عند الاخوان ليست مجرد تأمل واستشراف ، ولكنها « الفلسفة أولها محبة العلوم ، وأوسطها معرفة حقائق الموجودات بحسب الطائفة الإنسانية ، وأخسطها القول والعمل بها يوافق العلم » ، فعندهم أيضاً ان نسبة الصنائع والأفعال التي تجسرى على أيدي العباد من البشر ، لا تنسب الى الباري جل جلاله . لا كنسبة أفعال الملوك حين يقال بنى فلان الملك مدينة كذا أو حفر نهر كذا ... اذا كان ذلك بأمرهم وأرادتهم لا يكونهم تولوا الأفعال بأنفسهم أو بأشروا الأعمال بقصد سامهم ، . هكذا كان حكم اضافة أعمال الأفعال الارادية ( القصد الثاني ) الى الأفعال القدرية أو أفعال الطبيعة المزمدة بالقوة الالهية ( القصد الاول ) . . . . . وعلم أن الله تعالى غير محتاج في أفعاله الى الادوات والآلات والأزمان والهيوز والحركات ، بل فعله الخاص به هو الابداع والاختراع ، اذ الاختراع هو الاخراج من عدم الى الوجود بحسب ما بينا في رسالة البديهي العقلية والأفعال الروحانية » .

وهكذا تنضح فكرة الانسان السامي عند اخوان الصفاء من خلال فكرتهم من المعرفة ونكرتهم عما يباشر الانسان بنفسه ويكون مسئولا عنه من الأفعال ، لا تقول فلا ارادة المطلق للبشر التي لم يكن الى ظهورها سبيل في هذا العصر الذي سيطرت عليه العقائد الدينية ، وأفكار الوحي والنبوة ، وضرورة الامامة أو الخلافة ، ليعرف الناس أعظم واجبات دينهم ، وقيام الاجتماع لحاجة مصلحتهم ، وانه لابد للاجتماع من « راس » ، لان الله تعالى أوجب الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر ، ولا يتم ذلك الا بقوة أو اماره ، وسائر ما أوجبه من اقامة أركان الدين ، « فالدين أس والسلطان حارس ، ومالا أس له فمعلوم » .

ونظرية الارادة عند الاخوان ، كإيمانهم من أمس لبسلفتهم

لا في الظواهر الطبيعية فحسب ، ولكن في العلاقات الاجتماعية والسياسية أيضاً . هذه الحركة التي كانت موضع مناقشة في مناسبات متعددة في الرسائل ، بهداف التركيز على ان الاستقرار ليس الحالة الطبيعية للموجودات ، وان الحركة وانتشر أساسيات الحياة الطبيعية للموجودات ، وان الحركة من أجاباتهم غير المباشرة في مآخضهم عن « الكواكر والأدوار » أو اقترانات التجزم في دوراتها ، (٣٦) هي ذات مفهوم خاص في فهم المضمون السياسي للرسائل .

لنعدنهم ان التغيرات الاجتماعية التي تحدث عن طريق الانقلابات والثورات والتي قد تظهر في حالة فوضى وأحداث عمية لا معنى لها ، قد تتطور في الواقع الى دورات متلاحقة منتظمة لمناصر التقدم والانهاية الذي لا يهدأ ولا يلبث في تاريخ الإنسانية (٣٧) .

ومن ثم كان مفهوم التغير الثوري وتبشير أعضاء الجماعة بقرب زوال أهل الشر وإثبات دولة أهل الخير ، له مكانة المميز في هذه الرسائل دون غيرها من المؤلفات الإسلامية التي أشارت الى هذا المفهوم أو عرضت الى بعض تفسيراته وغفلة ودواعيه . فهم ولا شك كانوا أوضح وأكثر واقعية وتفهما واستبصاراً وتغافلاً من نظرية كنطرية ابن خلدون ، . . . . . وأصمصار الدول ، والتي لا تعدو ان تكون نظرية صوفسطائية غير واضحة المعالم تحمل كثيراً من اللغو والتكرار في تفسير الآية القرآنية الكريمة من سورة آل عمران ، وتلك الأفيام ندأولها بين الناس . . . . . فقد كان اخوان الصفاء أكثر تحديدا في مفهوم أعمار الدول ، ومعرفة أحوال الملوك والسلاطين وولات الامور ، من خلال اقترانات النجوم . فالقرآن الأعظم ، ويكون كل تصمصاف وصمتين سنة ، هو القرآن الموجب لبعث الرسل ومجيء الانبياء وزوال الوحي والنواميس ، وانتقال النواميس من دين الى دين ، ومن شريعة الى أخرى ، والقرآن الأوسط ، ويعدث كل مائتين وأربعين سنة ، وهو الموجب لتبديل الملوك وانتقال الدول من بلد الى بلد ، ومن أمة الى أمة ، ومن قوم الى قوم ، وهو الموجب أيضاً لاضطراب بعض أمور الشرائع وظهور العيب والفساد . والقرآن الأصغر ، وهو الكائن في كل عشرين سنة ، هو الموجب لتبديل الأشخاص على سرير الملك ، وما يحدث بسبب ذلك من الفتن (٣٨) .

وعكذا ، ومن خلال هذه النظرية ، تظهر عند الاخوان نظرية في حتمية التغير الاجتماعي الذي يهدف الى الإصلاح وتكوين البنيان الاجتماعي والسياسي ، سواء في ذلك أصحاب هذه النظرية من الاخوان الذين يرون حتمية هذا التغير عن طريق قوى روحية ودينية ، أو عن طريق العصبيية ( كما يراها ابن خلدون ) ، أو عن طريق الحتمية التاريخية ( كما هو الحال في بعض الايديولوجيات الحديثة ) . فلا فرق بين هذا وذلك في السلوك السياسي للدول والجماعات والأفراد ، ولكن الفارق الوحيد هو مدى مساهمة كل مدرسة من هذه المدارس المختلفة في اعتبار أهمية المعرفة الإنسانية والارادة البشرية ، ومدى تأثير كل منهما في هذا المضمار لدفع عملية التغير الاجتماعي أو كبح جماحه . أما الاخوان ، فيكثفون في الرسائل عن انجاه يؤكد قدرة الانسان على تشكيل محيطه الاجتماعي . ذلك أنهم يضعون اعتباراً كبيراً للمعرفة و جهود نشر التعليم والتربية والتثقيف السياسية لجماعات الشباب ، دون الشيوخ - من خلال هذه الرسائل ذاتها ، وما جاء بها من تعاليم وفلسفة موسوعية تهدف الى تكوين عقل البشر ، وأفراء الجماعة وكودادها بصفة خاصة . هذا فضلاً عن اعتقادهم بأن المعرفة ، وهي وظيفة امام أهل الخير ، هي أبلى وأجدى

وحركتهم السياسية، هي في شقها الأعظم تكن في فكرة الاختيار التي ظهرت من قبلهم عند المعتزلة، والذين رأوا في معنى «العدل» أن الله خلق الإنسان، وخلق فيه قدرة تسبق الفعل، يكون بمقتضاها يستعملون أن فعل خيرًا جزاءه، وإن فعل شرًا عوقب بسببه، فلو لم تكن لهذه حرية اختيار فعله لكان عقابه بسبب سببه لا دخل له فيها ظلمًا.

وفي هذا الإطار رأى اخوان الصفا أن المراد بالسياسة «هو صلاح الموجودات وبقاؤها على أفضل الحالات وأتم الغايات» (٤١)، ومن ثم، إذا ما أصبحت حرية الإرادة هي من أسس النشاط السياسي المستعمل، فإمكانية الاختيار بين مختلف آراء، هي الشرط المسبق لاستمرارية هذا النشاط الذي يركز فيه الاخوت على تقسيماتهم للسياسة على أنواعها المختلفة من سياسة نبوية وأخرى ملوكية وبأمانة عامة، فالسياسة الخاصة والسياسة الذاتية (٤٢)، بمعنى أنها لها أبوابها ودروبها موارفها المختلفة التي لا تتعدى في مفهوم موجد الحامية علم السياسة كما نفهمه في العصر الحاضر. ولكن تقسيماتهم كانت بداية التقسيمات المعهودة التي عرفها كتاب مسلكون آخرون، مثل ابن خلدون والمقرئ - تلك التي لم تخرج عن إطار الشريعة الإسلامية، في تقسيمها إلى السياسة الظالة والسياسة النبوية وإن شئت فقل السياسة الشرعية.

### تحليل النتائج :

وأخيرا، ففعل هذه الدراسة في جانبها التحليلي، تكشف عن جوانب جديدة في الفكر الإسلامي الذي يعزو المفسر قلة الانتاج السياسي فيه إلى غلبة الصيغة الفلسفية والدينية التي تدعو إلى عدم إثارة مواضيع يتدخل فيها الخيال السياسي، وتقوم فيها مدن الاحلام المناقشة الواقع، بينما يبرز هذا البحث عدم اقتصاد تصور الاخوان لدن مثالية فاضلة عند حد الفكر والنظر بل انهم حاولوا تحقيق مدينتهم الفاضلة عمليا من خلال حركة سياسية هدفها نشر الدعوة السرية في مختلف انحاء الدولة، وبين مختلف طبقاتها، في إطار خطة قوامها التشهير بالنظام القائم، والتشهير ببغداد روحانية جسمانية فاضلة، هي مدينة «أهل الخير».

وغنى عن البيان أن الكشف عن هذا الخيال الدراسي في الفكر الإسلامي، يتطلب من الباحثين ضرورة اللجوء إلى دراسة الفرق المذهبية، والمفكرين المصطفين الذين تبينوا وجهات نظر استشارية غير استثنائية، تنظر إلى الواقع المتحرك بأنه شيء قابل للتغيير، وأن الفجوة بين ما هو كائن وما يجب أن يكون هي فجوة واسعة يجب أن يستطاعا المصطفون، ولكنهم إذا سطروا النظام القائم يستترونها بالتقية، كما لجأوا في كتاباتهم إلى استخدام الرموز، وعلم الحروف والإعداد القصص الرمزية، يستعملون بها على إخفاء ما يرون ضرورة إخفاها من آراء سياسية وأفكار ثورية، فمن أراد الكشف عن هذا الخيال السياسي والفكر الثوري في الإسلام، فعليه أن يرجع علاوة على رسائل اخوان الصفا إلى الكتابات الباطنية عند فرقة الشيعية، والصوفية والفلاسفة، الذين استخدموا نفس المنهج الرمزي، كما جرب في حيان والفارابي وابن سينا وابن طفيل، وابن رشد والسهروزي المقتول ومعه الدين بن عربي، وغيرهم ممن حلفت أقاومهم في آفاق بعيدة من الخيال لاستخلاص الصورة المثالية لا يجب أن يكون عليه الفرد والمجتمع.

وإذا كان أصحاب هذا الرأي يستنتجون من مفكرى الإسلام وفلاسفته الفارابي، واعتباره في نظرهم النموذج الوحيد الذي يشتمل بمكانة خاصة، ضمن القيود التي تصورون

أدرك الفلاسفة المسلمون أن تماسك الدولة «المدنية» منوطة بقوة عقيدتها من جانب، وبمحاولة الاستدلال على هذه العقيدة بالبراهين المنطقية والأدلة الفلسفية من جانب آخر، وقد عكس الاخوان هذه السمة حينما عيسروا عن أفكارهم السياسية بمصطلحات فلسفية دينية كما أشرنا من قبل ويتضح ذلك بصفة أوضح حين يتعرضون لتصنيف العلوم، ويحصلون من علم السياسة قسما من أقسام العلوم الإلهية (٤٣) التي هي بدورها جزء من أجزاء الفلسفة، حينما يربطون بين فكرة الإمام كظاهرة سياسية وبين فكرة الفرض ك مفهوم فلسفي من جانب، وبين معنى الإيمان والطاعة ك مفهوم ديني من جانب آخر، أو حينما يتعرضون لبحث مسأله الخلافة، حيث يميزون بين الإمامة والخلافة الشرعية (خلافة الله) وبين السلطة القاهرة (العقيلة) (خليفة إبليس) تعبيرا عن تمييزهم بين الخلافة الشرعية وغير الشرعية، ويربطون بين فكرة الإمامة (الخلافة الشرعية) وشروط الخلافة التي تقتضي أصلا من أصول الدين لا من فروع، وبين نظريات فلسفية ك نظرية الانسداد للطلق أو الإنسان الكامل.

وهكذا نرى العقيدة الدينية تلمب في التاريخ الإسلامي دورا مثيلا للدور الذي تلعبه الأيديولوجية في الفكر السياسي المعاصر، بمعنى أن العقيدة الدينية قد استغلت المحافظة على نظم معينة للحكم ومصالح الطبقات والأمر الحاكم، بدعوى المحافظة على العقائد والقيم الأخلاقية ومناخنة التنازلات الثورية كما استغل الدين من جانب آخر كحافز للثورة وتكتيل قوى المعارضة للطبقات الحاكمة المسيطرة، لبالنسبة لأخوان الصفا لزامهم قد ضمنوا عقيدتهم الدينية أيديولوجية سياسية تخفف عن حركة ثورية تسعى إلى محاولة تغيير صورة المجتمع السياسي القائم آنذاك، عن طريق إجراء تغيير عقل في المجتمع تمهيدا لتغيير النظام السياسي كله، ومن هنا كان مسييل الأيمان بالفكر والتعليم، وإرادة التغيير لدى الأفراد، وفي هيكل البنيان الاجتماعي للدولة القائمة.

### دولة أهل الخير :

محدودة للغاية بل تكاد أن تكون معدومة . وحتى ما يكن مرفقة  
عن هذه القوى باعتبارها عنصرا من عناصر الحياة السياسية  
في عصر ما ، فقد تشق معرفته الا من خلال آراء خصوم هذه  
القوى وأعدائها أو من خلال كتابات دعائها ومؤيديها التي  
عادة ما تكون أقل القليل ، بحيث يصعب في الحالتين تحديد  
أبعادها وأحجامها الحقيقية . وتزداد الصعوبة  
بطبيعة الحال كلما دار البحث حول جماعة أو فرقة من تلك  
انفرد التي اتخذت أسلوب الدعوة السرية . فيفقد الكتابة  
عنها من جانب المعاصرين لها ، فضلا عن أن السرية في حد  
ذاتها قد تكون من المبادئ الأساسية في تنظيم الجماعة ، وهذا  
ما ينطبق تماما على جماعة اخوان الصفاء .

كذلك تكشف دراسة رسائل اخوان الصفاء عن حيوية  
الفكر الاسلامي وقدرته على الانفتاح على مختلف الثقافات  
الاجنبية والامتزاج بها ، مع المحافظة على قيمته الذاتية وتميزه  
الخاص . وإذا كان قد ظهر في جواب هذه الدراسة اتجاه  
نحو إبراز أوجه الشبه بين أفكار اخوان الصفاء وبعض الأفكار  
المشابهة في الفلسفات اليونانية والفارسية والهندية ، فلم يكن  
المهمل هو إبراز الأثر الاجنبي قد فلسفة الاخوان ، بقدر  
إبراز الامتزاج والتزاوج بين عناصر الفلسفات الاجنبية  
وبين الفلسفة الاسلامية . وذلك لا يعني على وجه الإطلاق أن  
لكل فكرة اسلامية في هذه الرسائل مصدرا خارجيا ، فالمشكلات  
التي عرضت للفكر الاسلامي قد تتشارك وتتداخل في خطتها  
بحثها ومعالجتها ، أو في بعض نتائجها ، مع الأفكار الاجنبية  
بحكم كونها مشكلات انسانية تعرض للقلق البشري . ومؤدى  
ذلك أن التشابه بين فكرتين لا يدل دالة قطعية على أن احدهما  
مقتبسة بالضرورة من الأخرى .

إنها كبلت الخيال السياسي في الاسلام ، فإن أهمية دراسة  
رسائل اخوان الصفاء تتمثل في إبراز نماذج أخرى من الفلاسفة  
المسلمين الذين شكل الخيال السياسي محور فلسفتهم السياسية  
نتائج اخوان الصفاء لم يبق عند حد عصرهم فحسب . بل  
أن آراءهم التي تضمنتها رسائلهم ، قد تركت آثارها في كتابات  
كثير من الفلاسفة ومفكرى الاسلام ، الذين طهروا قرابة عصرهم  
ومنهم المعاصرين لفلسفة .

فالتنقيب في التراث الاسلامي ، وبصفة خاصة في جانبه  
الفلسفي ، وعند الفرق الاسلامية التي أخذت بمنهج الاستدلال  
المنطقي في بحوثها ، وبالقيم الفلسفية في حركاتها السياسية  
كفرق النشئة عموما ، وفرقة الاسماعيلية خصوصا ، لابد وأن  
ينزول لنا نماذج كبيرة من هؤلاء الفلاسفة الذين وصلوا بالخيال  
ألى آفاق بعيدة ، وصاغوا نظريات مفعمة بالخيال السياسي .  
هذا بالإضافة إلى أن مظاهر كبت المصير ، غالبا ما ساعدت على  
تأجيج نار الخيال السياسي لدى المفكرين والجماعات المضطهدة .

ولكن نظرا لحدأة الدراسات في هذا المجال ، فعادة  
ما يصعب على الباحثين تناولها في اطار منهجي محدد يؤدي إلى  
نتائج دقيقة وحاسمة . وتزداد الصعوبة بالنسبة لمن يبحث في  
موضوعات تتعلق بالقوى الاجتماعية التي اتخذت موقف  
المعارضة للأطعمة الحاكمة في التاريخ الاسلامي ، والتي تمثلت  
في حركات سرية ، وسخرت لخدمة أهدافها السياسية  
لنظريات فلسفية ، كما هو حال جماعة اخوان الصفاء .

هذا فضلا عن أن موضوعات التاريخ الاسلامي قد  
اشتغلت في عومها على عرض لتاريخ الأسر والسلطات الحاكمة  
ولهذا ظلت معرفة حقيقة القوى المعارضة من خلال هذا التاريخ

## ■ هوامش

- (٣) الرسائل ، الجزء الرابع ، ص ١١٣ .
- (٤) المرجع السابق ، ص ١٤٨ .
- (٥) المرجع السابق ، ص ٣٦٧ .
- (٦) المرجع السابق ، ص ٤٢٦ .
- (٧) المرجع السابق ، ص ٤٣ .
- (٨) المرجع السابق ، ص ١٤٧ ، ١٦٦ ، ٤٥٠ .
- (٩) الرسالة الجامعة ، للنسوة للحكيم المريضي ، تحقيق جميل  
صليبي ، مطبوعات الجليل العلمي العربي بدمشق ، ١٩٤٨ ، ص ٣٧٠ .
- (١٠) الرسالة ، للجلد الثاني ، رسالة الحيوانات ، ص ٣٧٧ .
- (١١) النظر الرسائل ، الجزء الثالث ، ص ٤٩٨ - ٤٩٩ .
- (١٢) الرسائل ، الجزء الثالث ، ص ٤٩٤ ، والنظر فلولهم ، فمن  
ذلك قول المؤلفين بخلق القرآن . ثم اعلم أن القلق هو ابتداء الفهم من  
شيء آخر كما قال قتات ، وغنقتم من تراب . وأما ابتداء فهو ابتداء  
الشيء من لا شيء ، وكلام الله هو ابتداء ابتداء به الالهيات كما قاله وأما  
قولنا شيء فلا ابتداء - أي ابتداء - أن نقول له كن فيكون . . .
- (١٣) الرسائل ، الجزء الثاني ، ص ٣٧٧ .

(١) حرص هو الاسم الذي أطلقه الأفريق على الاله المصري «نحروت»  
الذي كانت كانت له منابه في حساب السنين والأزمان . وابتدع صنعاعات  
الطوبى والشرى والفلك والتنقيب ، وأصبح رسول الالهة عند الأفريق .  
ثم وجد فيه المؤرخون العرب صورة نبي الله ادريس كما جاءت في الفرواد  
والقرآن الكريم من « أنه كان صديقا نبيا ، ورفقنا مكانا عليا » وكان  
ادريس عالما بالصناعات ، وأول من خط بالعلم ، وأول من خط اللياب ،  
وأول من نظر في علم النجوم والحداب ، ورسم تبدين للثلاث ، وجعل  
طالبى العلم بكل مدينة ، فلهعلم العلوم ، وعرهم السياسة المدنية ،  
ووضع لهم قواعدها .

وقد جاء ذكره في الوسائل مرارا باسم « حرمس مثل الحكمة » .  
كما ورد ذكره بأنه هو ادريس عليه السلام . انظر رسائل اخوان الصفاء ،  
دار سفير بيروت ، ١٩٥٧ ، الجزء الرابع ، ٤٤٥ ، الجزء الأول ، ص ١٣٨ .

(٢) الفروع أو الفروعيس كلمة يونانية الأصل معناها المعرفة .  
وتسمى اصطلاحا التفرع بنوع من الكشف إلى المعارف العليا . أو تقوى  
للك المعارف تقوى مباشرة دون استناد إلى الاستدلال العقل . وتسمى  
المفاد الدينية الفلسفية المختلفة التي حصلت بهذه المعرفة العليا ذات  
الأسرار الغروسية . لقد أثرت الغروسية في اليهودية وسيطرت على  
فيلسوفها الكثير فيرون ، وظهرت في المسيحية وفي الأديان الغروية  
الفارسية ، كما ظهرت في فلافة النشئة والامانية والاسماعيلية . ومن  
أهم بذلك ابن المقفع ومؤسس الاسماعيلية ميمون بن ديسان . انظر على  
سامي المشار ، نشأة الفكر الفلسفي في الاسلام ، دار المعارف ، ١٩٦٤ ،  
الجزء الأول ، ص ١٧١ - ١٩٥ .

(٣٤) قول الرضا: « واعلم يا ابي ، ايها الله وايانا يروح منه ، بأن الناس اصناف وطبقات في تصرفهم في امور الدنيا لا يضي مدعوا الا الله ، جل لانه ، كما ذكر بقوله تعالى « قد خلقكم اخوارا » ولكن يصيغهم كلهم هذه السببة الانقسام ، وذلك ان منهم ارباب الصنائع والحرف والاعمال ، ومنهم ارباب التجارات والمعاملات والاموال ، ومنهم ارباب النباتات والثمار والاشجار ، ومنهم الملوك والسلطان والاشهاد وارباب السبلات ، ومنهم المصنفون والمفوضون والتمنيشون يوم يوم ، ومنهم الرمن والطل وأهل البطالة والفراخ ، ومنهم أهل العلم والدين والمستغنون في التواضع ، وكل طائفة من هذه السببة تنقسم الى اصناف كثيرة » - الجزء الأول ، ص ٢٢٠ .

(٣٥) انظر الرأي الخاص في أن سلبية يسوعية كانت مركز الدعوة حيث وضعت الرسائل ، مصطفى غالب ، سنان رافة الدين ، دار اليلقة بيروت ، ١٩٦٧ ، ص ٢٨ - ٢٢ .

Hamid Enayat : An outline of the Political Philosophy of the Ikhwan al-Safa, Ismaili Contribution to Islamic Culture, edited by Seyyed Hossein Nasr, Tehran, 1977, p. 27.

(٣٧) جاء في الرسالة الجامعة : « ولو كان العالم كله قوما واحدا مستغنيا من الحركة والابتعاد من مكان الى مكان لطلب الغاية . لو لم يكن مخالفا لاسل الذي بدأ منه ، لأن الحركة مبدأ الكون . ولا كانت النفس متحركة بالفصول الى الملل وجب أن يكون الفلك المحيط متحركا باندازه ما يوزن من الألاف . لذلك وجب أن يكون العالم متحركا » - الجزء الأول ، ص ٥٩ .

(٣٨) الرسالة الجامعة ، الجزء الأول ، ص ٢٢٢ - ٢٢٤ .

(٣٩) الرسائل ، الجزء الرابع ، ص ١٤٦ .

(٤٠) المرجع السابق ، ص ١٤٥ .

(٤١) الرسائل ، الجزء الأول ، ص ٣١٤ - « محمد فريد حبيب ، المرجع السابق ، ص ٢٨٠ - ٢٨٤ .

(٤٢) الرسائل ، الجزء الأول ، ص ٢٧٢ .

(٤٣) المرجع السابق ، ص ٢٧٢ - ٢٧٤ .

(٤٤) اعتمد حاكمية على هذه الرسالة - رسالة الحيوانات - في قضية مذهب الاخوان في الاسامة ، والمعلق عليها ، الاسطورة الممتدة - كليلية ورمزة » - ولي . اياه أن الحيوانات ترمز الى طائفة الاسمايلية ، كما يرمز المسيحيون ملك النحل لنام الفرقة الاسمايلية أما بنى الناس ليرمزون الى الخلفاء المقتضين للأمر .

انظر في هذا الشأن : دكتور محمد فريد حبيب ، الفلسفة السياسية عند اخوان الصفاء ، تحت الطبع ، ص ٢٢٩ .

(٤٥) انظر في معنى الدين للطائفة ، الرسائل ، الجزء الثالث ، ص ٤٨٦ .

(٤٦) التفسير الكبير للمسي بالبحر المحيط ، لآب الدين أبي عبد الله محمد بن يوسف بن حيان الأندلسي الغرناطي الجبالي الشهير بابن حيان ، الجزء الأول ، نشر مكتبة وطابع النصر الحديثة بالرياض ، ص ٢١ .

(٤٧) الرسائل ، الجزء الثاني ، ص ٦٧ .

(٤٨) المرجع السابق ، ص ٦٦٢ .

(٤٩) المرجع السابق ، ص ٧٣ .

(٥٠) المرجع السابق ، ص ١٣٧ .

(٥١) المرجع السابق ، ص ١٧٤ .

(٥٢) المرجع السابق ، ص ٢٦٣ .

(٥٣) المرجع السابق ، ص ١٧٩ .

(٥٤) المرجع السابق ، ص ١٤٨ .

(٥٥) انظر حاشية رقم ١ .

(٥٦) الرسائل ، الجزء الثاني ، ص ٢١٠ - ٢٤٢ .

(٥٧) الرسائل ، الجزء الثالث ، ص ١٨١ - دكتور محمد فريد حبيب ، المرجع السابق ، ص ٢٤٤ - ٢٤٩ .

(٥٨) الرسائل ، الجزء الثالث ، ص ١٨٦ .

(٥٩) المرجع السابق ، ص ١٨١ - ١٨٦ - دكتور محمد فريد حبيب ، المرجع السابق ، ص ٢٢٣ .

(٦٠) الرسائل ، الجزء الرابع ، ص ١٦٨ - ١٦٩ .

(٦١) الرسالة الجامعة ، الجزء الثاني ، ص ٢٢٤ - ٢٨٥ .

(٦٢) انظر في هذا الشأن الفصول الأدبية الاخلاقية لسياسة الفلسفي في الرسائل ، الجزء الرابع ، ص ٢٥٠ وما بعدها .

(٦٣) تلوك الرسائل : « فلما كان الأمر كما وصلت لينيبي لك ، ايها الأخ ، لا ان كسيف باصلاح المسايغ الهمرة الذين اعطوا من الصبا آراء فاسدة .. ولكن عليك بالقبيل المسائي الصبور ، الرافض في الآداب ، المبتدئين بالنظر في العلوم .. واعلم أن الله تعالى ما يست نيا الا وهو شاب ، ولا اعطى لمبتد حكمة الا وهو شاب ، كما ذكرهم وعلمهم . فقال من اسمه : « انهم لثقة آمنوا بربهم وودعاهم على » - الجزء الرابع ، ص ٥٢ .





# توظيف التراث

## في المسرح

- ١ -

يشكل تراثنا العربي في مستوياته المختلفة حسيبة ضخمة تفرض نفسها على مثقف العصر فرضاً ، فينشأ الوعي لديه بهذا التراث ، ومن ثم يتحدد موقفه منه ، ماذا يفريه فيه وماذا ينفره منه . وهذه الحقيقة الواقعة البسيطة بالنسبة الى مثقف عصرنا تسمح لنا بأن نطرح السؤال عن موقف المثقف العربي عبر العصور الماضية ، التي تكون فيها هذا التراث : هل كان هذا المثقف يواجه التراث الذي تراكم الى عهده بنفس الوعي ؟ وبعبارة أخرى : هل كان ذلك التراث يشكل في وعيه قضية القبول والرفض ، أو الاتصال والانفصال ، التي تواجه مثقف عصرنا ؟ وأكثر من هذا : هل كان يتصل بهذا التراث خلال صومعه المعاصرة فيعيد صياغته أو صياغة أجزاء منه وفقاً لوعيه بأبعاد هذا للتراث المعنوية وأبعاد واقعه في الوقت نفسه ؟ ذلك أن المثقف في كل عصر هو حلقة جديدة في سلسلة ممتدة ضاربة في التاريخ قبله ، تصل ما قبلها بما بعدها ، ولكنه في الوقت نفسه ليس مجرد جسر يعبر فوقه . التراث ، بل هو أشبه بالمصفاة ، تحجب ما تحجب ، وتسمح بالمرور لما تسمح به . الأمر - في طنى - يعتمد أولاً وأخيراً على مدى وعي المثقف بتراثه من جهة ، وعلى وعيه بدوره للتاريخي من جهة أخرى . وإلى هذا الوعي تمود كل الفعاليات التي تحدد عطاء المثقف أو جماعة المثقفين في حقبة من الزمن .



الوعي إذن بالتراث ، والوعي بالدور التاريخي ، هما القدمان اللتان يمشي بهما التراث ، واللذان قدودان خطواته وتوجيهاتها . ولا يمكن أن نتحقق مسيرة يقدم ولحده . فالوعي بالتراث دون وعي بالدور التاريخي من شأنه أن ينتهي بهذا التراث الى الجمود ، حيث تفتيب كل الفعاليات اللازمة لاستمرار

حيويته . والوعي بالدور التاريخي دون وعي بالتراث يمثل قطيعة إبستمولوجية ضد تاريخية الإنسان النفسية والعقلية .

**ونعود الى السؤال : هل وعي المثقف العربي في الأزمات السابقة تراثه ووعي دوره التاريخي بنفس القدر ؟**

لا بد أن نسلم ابتداءً بأن هذا التراث لم يكن ليصل إلينا إلا لأن الشروط اللازمة لاستمراره قد توافرت . ومع ذلك هل يمكن أن نقول أن ما وصل إلينا هو حصيلة حقيقية للعمليات التاريخية تولدت لدى مثقفي كل عصر نتيجة لوعيهم بتراثهم من جهة ، ووعيهم بمورهم التاريخي من جهة أخرى ؟

إن التراث العربي المرصود بين أيدينا اليوم يرجع بنا في التاريخ إلى أكثر من خمسة عشر قرناً . ولو أن المثقف العربي كان في كل حقبة من هذا الزمن الطويل يعي أن موقفه من تراثه لا يتفصل عن دوره التاريخي لتشكل هذا التراث على نحو آخر . ولكأن نموه نتيجة حركة تولد باطني وليس مجرد تراكم كمي . على نحو ما هو ماثل بين أيدينا في الأغلب الأعم ، ولكانت مهمة المثقف العربي المعاصر أيسر كثيراً مما هي عليه اليوم .

لا أريد بهذا أن أقول أن الوعي لدى المثقف العربي في الأزمات السابقة بما لديه من تراث كان مفتقداً ، أو أن وعيه بدوره التاريخي لم يتحقق قط ، بل أقول إن هذا الوعي وذاك قد تمثلا - حين تمثلا ، منفردين ، وتادوا ما اجتماعاً .

إن كبار الشعراء في العصر الأموي - مثلاً - قد وعوا تراث المجاهدين وعياً كافياً ، ولكنهم نسوا أنفسهم فيه حتى خيل إلى كل واحد منهم أنه رجعة تضاع بعينه من شعراء للمجاهلية الكبار (١) . والمتبردون من شعراء العصر العباسي سبوا إلى نوع من القطيعة مع شعراء المجاهلية وشعراء الأمويين على السواء - هؤلاء وقفوا على قام واحدة ، وأولئك وقفوا على القدم الأخرى . ولم يقف على قدميه كليهما سوى المتنبي ، وهو يشعل النادر . ذلك أن وعيه بتاريخه لم يتفصل عن وعيه بتراثه . ومن أجل ذلك تشكل التراث من خلال مصفاته تشكلاً جديداً . ودبت فيه حيوية كان أوشك أن يفقدتها . وفي إيجاز نقول : لقد استنزل المتنبي للتراث الشعري السابق له في صياغة جديدة لها مذاق خاص ، ونكهة متميزة .

وربما داعبت فكرة إعادة صياغة جزء من التراث بعض الشعراء القدامى ، على نحو قد يوحى في ظاهره بالثقافات الشاعر إلى البيهقي الترنلي والواقفي ، على نحو ما نعرف عن الشاعر إبان اللاهقي ، حيث يقال أنه نظم « كلية ودعنة » في نحو خمسة آلاف بيت (٢) . كما نظم سيرة أرشير وكتاب سيرة أنوشروان (٣) ، وما نعرف عن الشاعر المصري الأسعد بن ماتي ، حيث نظم « كلية ودعنة » كذلك ، كما نظم سيرة السلطان صلاح الدين (٤) . ولكن على الرغم من أننا هنا بإزالة شاعر يتصل بعمل أدبي سابق ويعيد صياغته في قالب جديد ، لا نستطيع أن نرى في مثل هذه الصياغة الجديدة لموا بالندى للتراث ، لا لأننا لا نملك هذه الصياغة الشعرية الجديدة ، بل لأن الأثر الأول كان أقدر على البقاء من هذه للصياغة الجديدة .

إن ما صنعه إبان اللاهقي وابن ماتي لم يكتب له البقاء لأنه لم يمد كثيراً أن يكون مجرد نظم لأثر أدبي سابق ، فلم يخطر لأى من الشعراء أن يستلهم « أكيلة ودعنة » ، أو سيرة أرشير أو صلاح الدين ، عملاً شعرياً كبيراً يتحرك فيه الأثر الأول على مستوى جديد من الدلالة ، سواء أكانت هذه الدلالة الجديدة مستكشفة في باطن هذا الأثر أم مستقطة عليه . ولذلك لا يبقى من دلالة لهذه المحاولات وأشباهها إلا أنها تشير إلى أن أصحابها قد وعوا أن تراثهم يتضمن أجزاء لها جاذبيتها فرفقوا لهاثياً في أسرها ، ولكنهم لم ينظروا تحت أقدامهم .

لقد حققوا - في موقفهم هذا - البعد التراثي ، ولكنهم أهملوا البعد التاريخي فلم يحققوا رؤية عصرهم لهذا التراث .

## ٢ -

كان لا بد من الاجابة عن ذلك السؤال المبادى ونحن بصدد الحديث عن موقف الاديب العربى المعاصر ، والكاتب المسرحى على وجه الخصوص ، من ذلك للتراث المتراكم على مدى اكثر من خمسة عشر قرنا . ونبادر فنقول ان هذه العلاقة لم تتحدد فى إطار من الوعي فى أى عصر مضى كما تحدثت فى القرن العشرين . على أن تحليل هذه العلاقة يكشف لنا عن حقيقة أن هذا الوعي كان يعنى ويتأكد شيئا فشيئا من جيل الى جيل فى هذه الحقبة الحديثة من الزمن . فالجيل الأول كان واعيا بالتراث أكثر من وعيه بالطبقة الميوية لهذا التراث وبدوره فى تحقيقها . لقد وعى شوقي حقيقة أن التراث لابد أن يكون له مفعى بالنسبة للحاضر ، ومن ثم عمل على احياؤه ، شأنه فى هذا شأن آخرين من معاصريه . ولكنه لم يدرك أن هذا التراث قابل للتوظيف الا فى وقت متأخر من حياته ، حين لتجه الى كتابة المسرحية .

## ٢ - ١

لقد ارتبط شوقي بالتراث منذ بداية حياته الفنية فكان اكبر همه ان يعيد الى الاسماع على لسانه أصوات طائفة من قدامى الشعراء ، ابتداء من البحتري حتى البوصيرى . وقد كان هذا أثرا لاتصاله اللقوى بالتراث الشعرى واستغراقه فيه . ولكنه منذ أن فكر فى استغلال هذا التراث فى كتابته المسرحية سجل لحظة وعى جديدة بهذا التراث ، تحمى معنى الاتصال والانفصال فى وقت واحد ، الاتصال بالتراث والانفصال عنه . لقد راح يصوغ التراث ، الذى توثقت علاقته به من قبل ، فى قالب منفصل أصلا عن هذا التراث ، فى هذه اللحظة يبتقى وعى تاريخى وجمالى جديد ، ينظر الشاعر من خلاله الى تراثه : ويرد به اليه ، فيعيد تشكيله فى إطار هذا الوعي ، ووفقا لدرجة هذا الوعي ، سذاجة وعمقا ، يكون توظيف هذا التراث . ألم أقل ان للفرق بين الجيل الأول من أبناء هذا القرن والجيل المعاصر هو فرق فى درجة الوعي وليس فى نوعه ؟

## ٢ - ١

ان شوقي حين يختار قصة مجنون ليلى أو عنقرة أو أميرة الأندلس أو على بك الكبير لتكون موضوع مسرحية له فإنه يظل شديد الارتباط بالرواية التراثية التى يختارها لهذه المقصة أو تلك ، حتى أن حجم ما يفجره من دلالات باطنية لهذه القصة يظل ضئيلا بالمقاييس الى معطياتها للباشرة . انه يظل متشددا الى الوجه للتراثى لهذه القصص ، وان حاول فى بعض الأحيان أن يتسلل من خلالها الى شيء من حيوم الشخصية وحيوم عصره . وهو فى هذا انما يتحرك على مستوى يوازى فى جوهره المستوى الذى تمثل فى شعره حين راح « يعادى » البحتري وابن زيدون والبوصيرى فى اشعارهم . انه فى كلا المستويين يحاول اثبات ذاته من خلال معانفته للتراث .



وامامنا من شوقي في محاولة التوحد مع التراث نجده في مسرحية كمرحبة مجنون ليل يضع نفسه في وضع المعارضة مع الأسماك المسروقة والمسوية للمجنون ، وهو الوضع نفسه الذي كان قد حدد به علاقته بعدد من كبار الشعراء العداوي . وهو غالبا ما يجد هذه الفرصة متاحة له في المشاهد التي يخلو فيها المجنون الى نفسه ، فهو في هذه المشاهد يجرى على لسانه من الضمير ما كان يمكن أن يقول المجنون ، أو هو - كما كان اسلافنا يقولون - يعرف من بحره . ولك أن تراجع مقطوعة « مسجلا الليل » أو « ليل مناد دعا ليل » أو « أرى حي ليل في السلاح » ، فضلا عن مقطوعات أخرى أقصر ، تتخلل المواقف الحوارية كذلك ، لتدرك أن شوقي كان أشد ما يكون استفراقا في شعر المجنون المروي ورغبة في « مغلفته » . ولابد أن تزداد يقينا من هذا عندما تجده في بعض المواضع قد استخدم إبياتا بنصها من شعر المجنون وأجراها اما على لسانه مباشرة (٥) ، أو على لسان « الأموي » ، شيطانه (٦) ، أو على لسان بشر سارق أشعاره (٧) .

ولأن عنتره كذلك كان شاعرا فان شوقي ، حين كتب عنه مسرحيته ، وجد نفسه مأسورا الى شعره ، وكأنه في موقف ممارسة له . فالظاهرة هي الظاهرة .

وهذا الاستفراق في النموذج الجاهل القديم هو الذي حد من فعالية وعي شوقي بالتراث حين يراد تقديم صياغة جديدة له . وربما كانت مسرحيته الثرية « اميرة الأندلس » أكثر تحقيا لهذه الفعالية ، نتيجة لغياب ذلك النموذج من جهة ، ولتدو وعي شوقي نفسه من جهة أخرى . وهو في هذه المسرحية يحاول أن يقيم نوعا من التوازن الذي كانت الطبقة الوسطى في عصره راغبة فيه ، بين بعض الانبجائيات من معطيات التراث ومقتضيات العصر ، وإن يشجب بعض السلبيات منها . وهو يصنف الأميرة الأندلسية بنت المعتمد بن عباد على لسان القاضي بأنها « روح الوالد » ، وأن « عليها طبعه الزمن وحضارة الجيل » (٨) .

إن احساس شوقي بتغير الزمن ، وانقضاء عصر الحريم ، أو ضرورة انقضائه ، وعده الالتزام بالزوجة الواحدة بوصفه مظهرا حضاريا تستدعيه طبيعة الحقبة الزمنية التي يعيشها - كل ذلك قد عبر عنه من خلال قول بنتية الأميرة حين عرفت أنها ستكون الزوجة الرابعة لكبير قواد ابن تاشفين اذا هي قبلت الزواج منه :

« .. تلك خطة لم اجد أبوي عليها ، ولم ألف رؤية مثلها في حياصة أسرتي ، فهذا أبى - جعلني الله فساداه - لم يتخط على أمي ضرة ، ولم يكر قليبها بالشريكة في قلبه ، فجاءت بنا أولاد أمين ، نجتمع في جناح الأبوة ، ولا نفترق في عاطفة الأمومة » (٩) .

ولم يكن هذا هو كل ما قصده القاضي ( أو شوقي بالأحرى ) بطبيعة الزمن وحضارة الجيل كما تنمكسان على فكر تلك الأميرة ، فقد كانت الى جانب ذلك تشد الحرية التي تحفظ لها آدميتها . وهي ترفض الزواج السياسي فلا تتزوج الا بمن أحبها واحبته . ولكنها مع ذلك تحترم الأسرة وتقاليدها . فغل الرغم من أن ابويها كانوا قد نفاهما يوسف بن تاشفين وأودعهما السجن في قلعة « أمعات » بعيدا من اشبيلية ، قررت الأميرة « برا بوالديها ، وقضاء لحقهما » أن يكون زولجها « بمن أحبها وسمعه ، ويقبول أمها ورضاعها » ، ذلك

أن « كل زواج رضىه الإيوان وإرتاحا اليه سبقت فيه البركة ، وطافت به الرحمة » (١٠) . وهى تتكلف المخاطر والمشايق لكى يتم الزواج على هذا النحو .

إن هذه الفتاة التى شاء لها شوقى أن تكون طيبة زمنها ومثلة لحضارة جيلها لم تكن فى واقع الأمر إلا الفتاة كما شاء لها شوقى أن تكون فى عصره ، ولكنها تظل - كما شاء لها أيضا - روح الوالد ، أو - بعبارة أخرى - روح التراث .

وعلى هذا النحو يسجل شوقى تطور وعيه بالعلاقة بين التراث والمعاصرة .

## ٢ ب

فإذا انتقلنا الى الجيل التالى يبرز لاسم توفيق الحكيم فى ساحة المسرح مميلنا عن تطور جديد فى وعى الكاتب بعلاقته بالتراث ونوعية هذه العلاقة . لقد دخل توفيق الحكيم الى ميدان الكتابة والابداع من باب المسرح ، فلم يفرض شكل من أشكال الكتابة الأخرى التى لها نماذج تراثية نفسه عليه من قبل . ومن ثم كان طبيعيا أن يواجه توفيق الحكيم منذ اللحظة الأولى قضية بالغة الحساسية : هل يمد يديه نحو المصد التقليدى الذى يشقى لسكل كاتب مسرحى أن يطلق منه ، وهو المسرح الاغريقى ، أم ماذا يصنع ؟ وهل يتألف النموذج الاغريقى والمكونات الثقافية لمعاصريه ؟ وقبل هذا ، هل يتألف هذا النموذج وبناءه الفكرى الخاص ؟

لقد نشأ عن هذا موقف دقيق للغاية ، فالضرورة تلج فى طلب النموذج والواقع لا يستجيب له . وقد كان فرض للنموذج على الواقع معناه القطعية بين الكاتب وجذوره الثقافية ، أو بينه وبين تراثه - وفى الوقت نفسه لم يجد الكاتب النموذج البديل فى هذا التراث ، أو هو - بالأحرى - لم يقتنع بأن فى التراث نماذج يمكن أن تمتد بدائل لذلك النموذج . وقد شغله هذا الأمر فراح يحاول تفهم السبب فى غياب ذلك النموذج - أو المائل له - فى ذلك التراث . وقد انتهى به التفكير الى حل تلك المعادلة الصعبة على النحو التالى : أن يأخذ من النموذج الاغريقى ( ومن ثم الأوروبى بصفة عامة ) قالبه فحسب ، ثم تكون مادته وثيقة الصلة بتراثه ورصيده الثقافى .

## ٢ ب - ١

قد يقال : وفيهم اختلف الحكيم فى هذا عن شوقى ؟ ألم يصطنع شوقى كذالك قالب المسرح الغربى حين كتب « مجنون ليلى » أو « عنتره » أو غيرها ، متخذاً من التراث العربى المادة التى صاغها فى هذا القالب ؟ والجواب أنه فى هذا الإطار العام تصح للمقابلة ، ولكن يبقى بعد ذلك الفرق النوعى بينهما فى كيفية صياغة المادة التراثية وتوظيفها . ولو وإزنا بين « مجنون ليلى » من هذه الزاوية و « أهل الكهف » لانتضح لنا هذا الفرق . ولأنه لا يمكن لهذه الموازنة هنا فأننى أكتفى بأن أشير الى أن شوقى كان وهو يكتب « مجنون ليلى » قد حدد هدفه الأساسى من كتابة هذه المسرحية ، وهو أن يعيد الى الناس تلك القصة الطريفة التى تروى عن مجنون بنى عامر ، ذلك للمسرح النادر فى الحب والوفاء . ولم يكن بتوفيق الحكيم حاجة الى أن يعيد على الناس قصة أهل الكهف التى يستمعون لها مع صلاة كل جمعة . ولذلك لم تكن القصة فى ذاتها عنده هى الهدف . وهو كذاك لم يشأ أن يرسخ المفزى الذى تروى من أجله القصة ، وهو منجزه النوم أكثر من لالهائة سنة ثم الاستيقاظ . ولكنه اتخذ من إطار هذه القصة منطلقاً الى قضية الصراع بين الإنسان والزمن (١١) .



ماذا يعني هذا ؟ انه يعنى فى بساطة أن شوقى أعاد صياغة المادة التراثية فى مسرحيته ، فى حين فجر الحكيم هذه المادة من باطنها تفجيها . وهذا ما قصدها . يقولنا ان العلاقة بين الكاتب المسرحى وتراثه قد تطورت بسجى الحكيم الى الساحة ، وذلك نتيجة لتطور وعيه بهذه العلاقة .

٢ - ٢

وكما تطور شوقى فى وعيه بتوظيف التراث تطور الحكيم كذلك . ولا يتسع المجال هنا لمتابعة مراحل هذا التطور وتجلياته فى أعماله . ولكن يسكنى للاطمئنان الى هذه الحقيقة أن نقرن بين عمله فى « أهل الكهف » وعمله فى « يا طالع الشجرة » . فمن الواضح أن المسرحية الأولى قد تضمنت قصة أهل الكهف وأن لم تكن هى الهدف - كما قلنا - أما للمسرحية الثانية فليس لها من مصدر تراثى سوى تلك الأغنية الشعبية اللامعقولة ( يا طالع الشجرة ، هات لي مائة بكرة ... ) . ولأن هذه الأغنية لا تحكى قصة ( كما هو الشأن مثلا فى « موال » حسن ونعمية الذى استلهمه شوقى عبد الحكيم فى مسرحيته « حسن ونعمية » ) فقد جاءت القصة فى مسرحية « يا طالع الشجرة » كما جاء المضمون من صنع الكاتب . ومن ثم تصبح هذه الأغنية مجرد الشرارة التى فجرت العمل كله فى عقل الكاتب . وقد كان هو نفسه على وعى بهذا الذى حدث .

٢ ج

وإذا كان الحكيم قد واجه مشكلة غياب النموذج المسرحى من التراث العربى ، واضطر من أجل ذلك الى استخدام الغالب المسرحى الذى استقر فى الأدب الغربى ، فإن الدعوة التى دعا بها يوسف ادريس بعد ذلك ، والتى قامت تحت شعار « خلق مسرح مصرى صميم » ، تمت محاولة - مهما اختلف الحكم عليها (١٢) - لحل تلك الثنائية التى جمع فيها للحكيم - فى مستهل نشاطه الإبداعى الجاد - بين الغالب المستجلب والمادة التراثية . فبما أن التراث قادر على أن يقدم البنا المادة الماهرة فما للذى يمنعنا من أن نستلهمه كذلك « قالبنا المسرحى » .

وتعزيزاً لهذه الدعوة نشط البحث فى أشكال « الفرجة » الشعبية و « السامر » ودور « الحكواتية » و « العجّابين » والفرق الشعبية الجواله ، وغير ذلك من أشكال « التشخيص » التى عرفتها البنيات الشعبية قبل أن تعرف المسرح بقالبه المستجلب . وكان الهدف من ذلك هو التصرف على عناصر الاستجابة لدى القطاعات العريضة من الجمهور لهذه الفنون المسرحية ، بغية الوصول الى صيغة مسرحية عربية خالصة شكلاً ومضموناً .

ولم يشغل بهذا الأمر يوسف ادريس وحده ، بل شغل به توفيق الحكيم كذلك فى كتابه المسمى : « قالبنا المسرحى » . ذلك أنه كان - فيما يبدو - قد تخلص من خلال تجربته المسرحية للمتنه ، من المعضلة الأولى ومن حتمية النموذج المسرحى الغربى ، فأنهى به الأمر الى التفكير فى إمكان الإفادة من دور الراوى القديم ، الذى كان يقوم فى الوقت نفسه بحكاية الشخصيات الذين يحكى عنهم ، فى تشكيل قالب مسرحى له خصوصيته (١٣) . وربما كانت مسرحية « ياسين وبهية » لنجيب سرور (١٤) أوضح نموذج عمل لما دعا اليه الحكيم ..

والحق أنه فى خلال الستينيات من هذا القرن ترادفت لدى طائفة من كتاب المسرح (١٥) محاولات لاستنباط بعض العناصر التراثية فى شكل الأدله

المسرحي على نحو يتفاوت قلة وكثرة من كاتب الى آخر . وهذا ان دل فانما يدل على ان وعي الكاتب المسرحي بتراته كان قد جاوز مرحلة الاهتمام بمادة هذا التراث الى الاشكال التي تمثل فيها .

## ٥٢

وفي ختام هذا الجانب من المنظر في تطور وعي الكاتب المسرحي بتراته ينبغي الوقوف عند مسرحية « باب الفتوح » (١٦) لمحمود دياب ، وهي من نتاج السبعينيات ، لا لها من أهمية خاصة في الدلالة على بلوغ هذا الوعي درجة عالية من الوضوح والتبلور .

هذه المسرحية تنطلق من ثلاثة منطلقات أساسية تنتهي الى نتيجة محددة :

**المنطلق الأول :** ان ما وصد من التراث او فيه لا يمثل الحقيقة .

**المنطلق الثاني :** ان في هذا التراث عناصر معوقة ، تنعكس آثارها في شتى مستويات الحياة .

**المنطلق الثالث :** انه فيما بين سطوح التراث يمكن قراءة الوجه المشرق القائب .

والنتيجة هي : انه لابد من رفض العناصر المعوقة ، وللكشف عن العناصر الحيوية .

وليست هذه المنطلقات وما انتهت اليه من نتيجة امورا يستنتجها قارئ المسرحية ، بل هي ماثلة في المسرحية نفسها من حيث هي افكار اصولية ، ومن حيث هي تحقق عمل على المساواة . فالبناء الفني لهذه المسرحية يجسم فصل الالتقاء والافتراق بين الكاتب المسرحي والتراث ، ويدخل في تسييج وعي الشخصيات الذين يتحركون في المسرحية ويحركونها في الوقت نفسه - وعيهم بانهم ينطلقون في هذه الحركة من هذه الاصول المبدئية . ومن ثم تمثلت حركة بناء المسرحية على النحو التالي :

تواجهنا المسرحية منذ البداية بمجموعة من الشباب المعاصر تشكو الحواد وانتظار مالا يجيء ، فيقوموا بالتفكير في وضعها الراهن الى البحث في التاريخ (في التراث التاريخي) عن مخرج . وقبل ان تستعيد بعض اجزاء هذا التراث تحدد موقفها منه على النحو التالي :

**الشباب الخامس :** لن نقرأ التاريخ كما كتب يارفاق ، ولكننا سنعيد صنعه .

**الفئة الثانية :** وكيف نعيد صنعه وليس بوسعنا ان نعيد هو نفسه ؟

**الشباب الخامس :** اعني ان نعيد صياغته ، نتغلب على هوانا ، نرد اليه ما انقص منه ، ونستعيد منه مالا لقله ، بكلمة مختصرة : نصنع الحقيقة .

ومن ثم تضي للمجموعة تراجع حقبة انتصار صلاح الدين ، ابتداء من وقعة حطين الى فتح القدس ، لكنها لا تكتثر كثيرا لما رصده التاريخ من بطولات حربية في هذه الحروب ، بل تعمل خيالها في تمثل بعض الحقائق التي لم يرصدها هذا التاريخ ، ومن ثم تخلق المجموعة شخصية فتى أندلسي يأتي الى المشرق هاربا من ملك اشبيلية ، حاملا معه كتابا من تأليفه ، ضمنه افكاره فيما ينبغي ان تكون عليه شريعة حكم السلطان وعلاقته بالمحكومين ، لكي يقدمه الى القائد المظفر صلاح الدين . وبايجاز نقول ان للمجموعة ابتكرت شخصية بطل مجهول

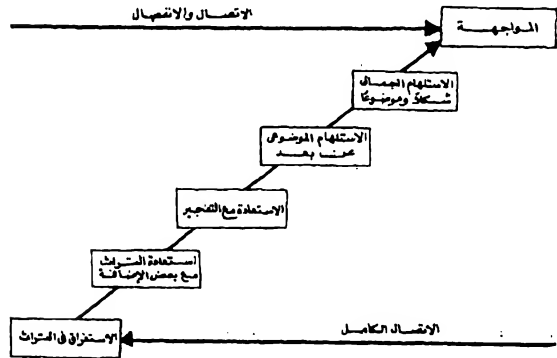
على مستوى النضال الفكري لكي تقف الى جانب شخصية البطل المصروف ( صلاح الدين ) على مستوى النضال الحربي . ثم تتحرك للمجموعة بهذا البطل المجهول ومنه لكي تستكشف المواقف التي حالت دون تحقيق هذا البطل اهدافه . وتنتهي الحروب وامجادها ، وينتهي الأشخاص ، ولكن تبقى الأندكار النافذة حية في الضمائر ، لا تبلى على مر الزمن .

وبعبارة عن كل الاسقاطات السياسية الممكنة لهذه الحكمة المسرحية تظل حركة المسرحية تجميعا لفكرة الكشف عن الجانب المضمء الباقي من التراث ، الذي نستطيع ان نقرأه بين سطوره .

ولعل الاهمية الخاصة لهذه المسرحية في هذا السياق تكون قد برزت بشكل كاف ، فمن الواضح ان العلاقة بين الكاتب المسرحي والتراث هنا لم تكن شيئا مضمءا في عقل الكاتب ، بل فكره القاري . حين يفكره - بطريقة غير مباشرة ، بل بوضوح المسرحية نفسها ان تكون تحقيقا نظريا وعمليا في طبيعة هذه العلاقة وفيما ينبغي ان تكون عليه . لقد انضمت من الوعي المضمء موضوعا لها فاصبح عيانا .

وعند هذا المدى نحسب انه صار من الممكن ان ننهي الى هذه النتيجة : ان وعي للكاتب المسرحي بعلاقته بالتراث قد تطور عبر الأجيال المتلاحقة في القرن العشرين ، وان الخط البياني لهذا التطور يتحرك صاعدا بين مستويين من العلاقة : مستوى « الاستقراق في التراث » ومستوى « مواجهة التراث » .

والخطط التالي يوضح مراحل هذا التطور



وفي ضوء هذا المخطط نستطيع ان تحدد موقع أي مسرحية لها ارتباط واضح بالتراث .

- ٣ -

قلنا ان الزمن بالذات لا يصبح له فعاله حقيقيه الا اذا ارتبط بوعي مائلي للواقع . لأنه في هذه الحالة وحدها يمكن ان ينشأ جدل عميق ومثمر . ومن ثم يحق لنا لأن ان نسال : على أي الأسس وفي أي الأشكال تمثل ذلك

الجدل في أدبنا المسرحي بين التجربة التراثية ( التاريخية ) وبين الواقع ؟ هل يعيد التاريخ نفسه في إطار الواقع ؟ هل يكرر للمواقع التجربة التاريخية نفسها ؟ أم أن الأمر على خلاف هذا وذاك ، وأن العلاقة بين التجربة الواقعية والتجربة للتاريخية هي علاقة اتصال وانفصال ، أو التقاء واقتراق ؟

في حدود ما بين يدى هذه الدراسة من مسرحيات تزيد قليلا على ثلاثين مسرحية ( وهي هيئة معقولة نسبيا ) يمكننا أن نحدد شكلين عامين للمسرحية المرتبطة بالتراث : أولهما يمثل في ارتباط الكاتب بالتاريخ ، أقي بالتجربة التاريخية ، زمانا ومكانا ، والثاني يمزج فيه الكاتب مزجا واضحا ومتعمدا بين التاريخ والواقع فيتداخلان على نحو يصنع منهما بنية موحدة .



- ١٣ -

في الشكل الأول ، الذي تمثله مسرحيات شوقي وعزيز إياطية ولضربهما في مصر والبلاد العربية (١٧) ، يتقيد الكاتب في مسرحيته بوحدة الزمان والمكان التاريخيتين ارتباطا تاما ، فتدور الأحداث وتتحرك الشخصيات وفقا لمعطيات البيئة الزمانية والمكانية القديمة والمحددة من الخارج منذ البداية ، وقد يمتدح بعضهم في المتقيد بذلك الإطار التاريخي فيحاول اصطناع اللغة التاريخية الملائمة .

وحين تمنع المسرحية في تحقيق كل عناصر ذلك الإطار يصبح من الواضح أن الكاتب يحاول عن طريق الإيهام أن يستلينا من واقعنا لكي يرتد بنا إلى التجربة التاريخية فنعيش في واقعها ، نعرف على الشخصيات ، ونعاين الأحداث ، ونلم بكل التفاصيل ، حتى لنصبح - بوصفنا متلقين - جزءا من هذه التجربة .

لكن الكاتب نفسه هو - قبل كل شيء - فرد منا ، ينتهي - على نحو ما - إلى عصره ، ويخاطب متلقين معاصرين له ، يعينه أمرهم . ومن ثم فإن عودته إلى التجربة التاريخية لابد أن تكون قد صبحت عملية اختيار : وإن هذا الاختيار لابد أن يكون له معنى .

هنا تبرز فكرة « مفزى التاريخ » لتكون الموجة الحقيقي لهذا الاختيار . وهي فكرة ترتبط بتصوير لم يعد من السهل التسليم بصحته وإن كانت صيغته البراقة جعلته يهيمن على كثير من العقول في الماضي ، وهو « أن التاريخ يعيد نفسه » . وبما أن التجربة التاريخية قد صارت ماضيا منتهيا ، فإن استعادتها يمكن أن يكون لها مفزى بالنسبة إلى الحاضر الذي لم ينته بعد . ومن ثم يكون اختيار الكاتب للنموذج التاريخي موجها بما يترادى له فيه من مفزى ينعكس على الحاضر ويعبئ به .

ومع ما في هذا التصور من اغراء ، وما كان له من تسلط على العقول ، فإنه يسمى إلى ما يمكن أن نسميه « نهضة التاريخ » ، أي إلى نوع من التجريد المثالي للتجربة التاريخية ، يصبح منه الحاضر - بالضرورة - دورة من دورات الماضي ، ويصبح المستقبل تكرارا للحاضر والماضي جميعا . ومعنى هذا أن تصبح حركة التاريخ مجرد تكرار متصل لمجموعة نماذج .

ومعها يكن الأمر في شأن هذا التصور فإن الكاتب للمسرحي حين ينقل متلقيه من واقعه لكي يزوج به في إطار قطعة بعينها من التجربة التاريخية فإنه يريد له أن يعود - حين يعود إلى نفسه - ليتأمل واقع في ضوء ما عايشه من هذه التجربة . وهذا هو معنى قولنا إن الكاتب يستقط التاريخ على الواقع .

في مسرحية عنتره لشوقي نعرف أن واحدا من الفرسان يدعى سرحان

كان يفرد قافلة فيها الفان من الأنعام ويتجه بها الى كسرى الفرس ، فهاجمتها قبيلة مبس ونهبتها ، وقتل سرحان وشنت من كان معه . وهناك نقرأ هذا الحوار (١٨) :

**المجوز ( أم سرحان ) :** وكنا نيمم ارض العراق لتجارتها

**عبلة :** نحو كسرى ؟

**المجوز :** اجل

**عبلة ( غافسة ) :** تنتطوا الرشا وتناولوا المني .

**ويمتج سرحان بعض العمل**

**وتحت ظبي فارس والاسل ويحكم في البيد باسم الهمام**

**ذليل بباب انوشروان وعند الحيام العزيز البطل**

وهنا يتمثل نموذج الشخص الذي يبيع نفسه للأجنبي لقاء حصوله على النفوذ والحماية . وهو مشهد يعيشه المتلقي غير منفصل عن السياق التاريخي العام للمسرحية ، ومن حق أن يستمتع به في هذا الاطار . لكن المتلقي ما يلبث .. حين يتأمل الموعظة من هذا الذي شاهد .. أن يسقط هذا النموذج على واقعه فيجد متحققا في هذا الشخص أو ذاك ، وقد يجده متحققا في شخصه ، فيبصر عندئذ بالنهاية الوخيمة التي تنتظره .

وعلى هذا النحو يتحقق اثر الاسقاط للتاريخي .. حين يتحقق .. بطريقة ضمنية غير مباشرة .

### ٣ ب

اما الشكل الثاني ، الذي يلتقي فيه الماضي والحاضر في اطار واحد ، فانه أكثر تركيبا وتقييدا . ذلك أن وحدة الزمان والمكان تتحطم نهائيا ، فيستدعي الماضي الى الحاضر ، أو يتخرج به ويتجلى فيه فاذا هما شيء واحد . وعندئذ يكاد يكون من الصعب أن نحدد أحدهما يسقط على الآخر : التاريخ أم الواقع .

لننظر .. على سبيل للتمثيل .. في تجربة معين بسيسو في مسرحيته « ثورة الزنج » ، ففيها يحدث هذا المزج بين الماضي والحاضر . فالممثل ( الكيمارس ) الذي اختار لنفسه دور محمد بن عبد الله قائد ثورة الزنج في القرن الثالث الهجري ، يضي يتفرس في وجود بعض للشخص فاذا به يتبين أنهم شخص تاريخيون بأعيانهم ، سبق له أن عرفهم (١٩) :

محمد بن عبد الله :

رغم الجمجمة ورغم الماكياج

أو كنت أبا بشار

من كان يتاجر بجلود الزنج ؟ ..

أو ليس الهندي الأحمر هذا المصلوب على اللوح

هو ابن الأسحم ؟ ..

لما انت ، كنت النطش ابن عتيق

أو لم أقطع رأسك

هل الصلص بصبغ أو بلعاب رأسك بين الكتفين

وهربت من القرن الثالث للهجرة

وأتيت فلسطين ؟

وعلى هذا النحو يستمر « عبد الله بن محمد » في استعراض هذه الشخصيات القديمة التي عرفها من قبل جيدا وأن تخفت الآن وراء الأكمة . وإلى جانب كل هؤلاء المزييفين يبصر عبد الله بن محمد بالجمهور المسجون في العربة فيتمثل فيهم زنج البصرة والاهواز ، رفاق ثورته .

وهكذا يتم الحاضر عن الماضي ، أو يعود الماضي «تخذا ثياب الحاضر» ، ثم يتحرك هذا الماضي الحاضر في اطار معطيات الواقع الراهن . وكل ذلك انما يتم بوعي من الكاتب ليرسخه في وعي المتلقي .

وهذه هي نفس المنهجية في اطارها العام ، التي تتمثل لنسأ في مسرحية « حطلم بظافة » لفاروق خورشيد . فهي قائمة أساسا على المزج بين الماضي والحاضر ، الذي عاد فأثقت في مسرحيته « ثالثا وأخيرا » .

في الجزء الأول من « حطلم بظافة » إحياء بالجو للتاريخي القديم . ثم يأتي الجزء الثاني فتختلط شخصيات الماضي والحاضر على نحو يستقط كل الفواصل الزمنية . ومع ذلك يظل الماضي بصفة عامة مجرد اطار ترائي ، في حين يعلن المضمون عن الحاضر اعلانا .

في أحد المشاهد - على سبيل المثال - تمضي بطانة السلطان تزيف الحقائق وتلقى بالتهم جزافا امامه لتوغر صدره على الشرفاء من الرجال الماهدين ، من أجل ازاحتهم من طريق المتسلقين الباحثين عن النجاح من أي طريق (٢٠) :

السلطان : هم .. هم .. من هم ؟

العمامة : الخائفون .

الوردة : الموتويون .

العمامة : جواسيس اليهود .

الوردة : عملاء الأعداء ..

فمن الواضح أن هذه التهم تعكس صورة من تهم الستينيات في مصر . ومع ذلك فالتهمون هم على الزبيق وأحمد الدنف وعلاء الدين وحسن شومان ، وهم الفتيان الفرسان ، الذين ينتهي أمرهم إلى للسجن (٢١) :

على الزبيق : فلنذهب إلى السجن في هدوء . ان الحكاية مجبوكه .

أحمد الدنف : ولكن أينهموننا بالسرقة ؟

علاء الدين : والحياة ؟

حسن شومان : والتامر ؟

على الزبيق : وما الجديد ؟ اننا عتبة في طريق أحدهم ولابد ان يزينا طريقه ..

هذا الأسلوب في اتهام للشرفاء ، وهذه التهم نفسها ، كان متلقى المسرح في الستينيات يعرفها جيدا . ويعرف انها تعكس صورة من صور الواقع ، على الرغم من أن شخصيات التهمين تعلن عن تاريخيتهم .

وفي هذين المثالين وما أتبعهما لا يمكن الحديث عن استقاط ضمنى للتجربة التاريخية على الواقع ، لأن دفع الحاجز الزمني بين ما هو تاريخي وما هو واقعي يكاد يلغى فكرة الاستقاط نفسها ، حيث يندمج الماضي والحاضر في وحدة متكاملة .

ان الشخصيات التاريخية هنا ، وأن احتفظت بأسمائها وصفاتها ومبادئها



وقيما ، انما تتحرك في الواقع الرامن كانها افراز طبيعي له ، ومن ثم لا يجد المتلقي اى صعوبة في التوحد معها ، على الرغم من الغلاف التاريخي الذي يلفها .

ومع ذلك يظل هذا الشكل من اشكال المسرحية ، الواقف برجل في التراث وبالأخرى في الواقع ، مؤكدا لنفس التصور لفكرة النموذج التاريخي التي تمثلت في الشكل السابق . ذلك انها لاتصل الى هدفها الا على أساس ان « التاويخ يعينه نفسه » وان أضفى عليه كل واقع جديد شكلا مغايرا ، وان النموذج التاريخي - من ثم - يتكرر في الحاضر وفي المستقبل بضرب من الحمية .

وقد رأينا منذ قليل كيف تبين عيه الله بن محمد ، بطلس مسرحية « ثورة الزنج » ، في الشخصيات المائلين في الواقع خصوصا تاريخيين باعياهم ، من معاصريه القدامى في القرن الثالث الهجري . ان هذه النماذج لم تتغير في جوهرها ، فابن عتيق النخاس يهرب من القرن الثالث لكي يأتي فيظهر - بنفس وطيفته تقريبا - في القرن الحادي في فلسطين ، وللمطار القديم الذي كان يبيع الخناء في سوق البصرة ويقول انها « هذه الشهداء » هو الآن « يبيع رماد المحترق المدبوحين بدير ياسين » .. وهكذا .

وفي مسرحية « حطلم بظلمة » نجد ما يؤكد أيضا هذا التصور . فعلا ، الدين يقرر ان « كل جيل فيه دليلة » (٢٢) ، والمتصور بها نموذج المرأة المحتالة . وايضا يقدم الينا حطلم نفسه شخصية جاريته ياسمين على النحو التالي (٢٣) :

حطلم : .. ياسمين .. فتنة بفلاد واميتها القادمة . ياسمين حلم الشرق الساحر . ياسمين الحاتم السعري الذي يفوك الى مارد جبار مفتحي ، ما ان يملك الحاتم حتى يصبح : شبيك ليك ، عبدك بين يلك ، وضع الدنيا كلها امامك . اطلب تجد ، فليس عليه صعب ، وليس في لفته مستحيل . ياسمين الحالم ، التي تعيش في كل عصر وتعيش في كل مكان ..

ومن ثم تعود ياسمين لتطالنا في زماننا باسم « سوسو » هذه المرة .

واذا كانت دليلة المحتالة هي التي كانت وراء كل الأحداث التي استخدمت فيها ياسمين ، وهي التي عرفت كيف تتخذ منها أداة لتحقيق مصالحها ومصالح أصدقائها النغميين الطموحين الراغبين في الاستحواذ على كل شيء ، فان « سوسو » ، السكرتيرة الخاصة لدليلة ، التي أصبحت الآن تشغل مركزا كبيرا في إحدى المصحف ، تصبح النموذج المصري لياسمين حطلم ، وتستخدم لأداء نفس وظيفتها .

وهكذا تترسب في نفس المتلقي فكرة النموذج التاريخي المتكرر .

وعلى الرغم مما قد تجلبه هذه الفكرة من طائنية الى نفس المتلقي ، حين يدرك من خلالها انه يعيش في إطار إنسان وفناذج مطردة ، تدرا عنه الخوف من مفاجات المستقبل ، فان أثرها كذلك في ترسيخ نوع من القدرة في ضميره لا يمكن تجاهله . ذلك ان التفسير العلمي للتاريخ لايرضى هذه الفكرة ، فعندما يبدو لنا ان حدثا ما قد تكرر في حقيقتين مختلفتين من الزمن فان تكراره لايعنى انه هو نفسه ، ولايمكن ان يكون كذلك ، لانه في كل مرة يكون حدثا جديدا بوجه من الوجوه .

وهذا ما أدركه الفريد فرج وغير عنه في مسرحيته « سليمان الحلبي » . فسليمان يتحدث عن وائمة قتله للقائد « كبير » فيقول : « انتم تعرفون نهما ما فعلتم ، ومايتنوه قبل ذلك الآل لثرات » فلم السؤال ؟ « لكن الكورس الشامل في الأحداث والمقرب عليها يرد عليه قائلا : « ولكن المرء لا يرى هذا الشيء للمرة الثانية أبدا - دائما هو الذي الجديد الطراز الطرى والمثير » (٢٤) .

هما إذن مؤلفان مختلفان ، أحدهما يؤمن فيه الإنسان بفكرة النموذج التاريخي وتكراره ، وما يترتب على هذا من تكرار للغيرى الذى يحمله ، والآخر يرى التجربة منجدة على الدوام ، كما أنه ينسب من المنبع الى المصب ، فتستقل عندئذ كل تجربة بمفزاها الخاص . ومن ثم يتحدد منطق الاستعداد للمادة التراثية ( التاريخية ) ، أحدهما يراها بذاتها دالة على حقيقة نهائية ، والآخر يراها دالة على حقيقة نسبية ، وإن ما يصلق بالنسبة إليها لا يصبغ بالضرورة على الواقع الراهن فضلا عن المستقبل . ومن ثم قد تبدو الحقيقة التاريخية نفسها ناقصة من منظور اللحظة الجديدة ، ولا تأخذ كما لها - من هذا المنظور - الا بسقاط معطيات الواقع نفسه عليها . ومن ثم يصبح كمالها هو فى حقيقته كمال هذا الواقع .

وهذا ما صنعه محمود دياب فى مسرحيته « باب الفتوح » ( ٢٥ ) . فمجموعة الشباب الماصرة لاتقنع بأن ماريو من أحداث تتعلق بحروب صلاح الدين يمثل الحقيقة كاملة ، وترى أنها منقوصة فى جانب منها . وهى - بمعنى خاص منها لواقعها - تحاول أن تتخيل الجانب المنقوص فتبتكر شخصية المناضل الفكرى الذى يريد أن يكون سنداً لأسيف صلاح الدين . وعندما يصبح هذا التكامل معقولا من منظور الحاضر تتحول هذه الشخصية من شخصية خيالية الى شخصية تاريخية . ولكنها فى الوقت نفسه تعنى الكثير بالنسبة الى الواقع الراهن . ومن أجل ذلك ما تلبث المجموعة العصرية التى اخترعتها أن تلتنم بها على أرض الواقع . وبهذا يتحلل الواقع فى التاريخ لكى يعود فيلتهم مع نفسه .

## ٤ -

ومن اللافت للنظر حقاً أن كتاب المسرح حين للتفتوا الى التراث وفكروا فى استعادته أو توطيفه على نحو أو آخر ، قد مالوا - فى الأغلب الأعم - الى العودة الى التراث الشعبى ، متتبلاً فى السير الشعبية ، وفى حكايات « الف ليلة وليلة » ، وفى حكايات لانشطار والفنك والصماليك ، وحكايات البيئات الشعبية المحلية ، وأغانيتها . حتى المسرحيات التى ارتبطت بشخص تاريخيين لا يتطرق اليهم الشك ، مثل « نازك » لمبد الرحمن الشرفاوى ، و « مأساة الحلاج » لصلاح عبد الصبور ، و « ثورة الزنج » لمعين بسيسو ، و « سليمان الحلبي » لالغريد نرج ، وغيرها من المسرحيات ، لم تكن نهاية كتابها أساساً بالجانب التاريخى الموثق لحياة هؤلاء للشخص ، بل بما جاوزت به هذه الشخصيات حدودها التاريخية فى ضمائر الناس .

وهذا الارتباط بالجانب الشعبى من التراث له مفزاها الواضح بالنسبة الى المسرح ، ذلك أن التراث الشعبى أكثر تمثيلاً لروح الشعب ومنطقه وطوره تفكيره ومعاييره فى تقدير الأمور . والمسرح - أساساً - مؤسسة جماهيرية شعبية ، يخاطب فيها الكاتب جمهوره ، بل أنه يؤلف ما يؤلف من خلاله . حتى عندما يفتلسف الكاتب أمراً من الأمور فإنه لا ينجح الا اذا راعى منطق الجمهور فى التفلسف . وكل ذلك يجعله أشد حرصاً على الاتصال بالتراث الشعبى لهذا الجمهور ، حيث يجد المادة الفنية المتنوعة ، من الموضوع الكامل ، الى الموثيفة ، الجريئة ، الى وسائل الأداء المختلفة .

## ١٤ -

مسرحية « أهل المكلف » مثلاً لتوفيق الحكيم تنطلق من موضوع الاستيقاظ بعد نوم طويل ، ومسرحية « رحلة الى اللد » له هى تنوع على نفس الموضوع لا يفصل عنه ، بحيث يحل فيها الغياب عن وجه الأرض أكثر من ثلاثمائة



عام بدلا من نوم أهل الكهف نفس المدة . في حين تنطلق مسرحية « يا طالع الشجرة » له كذلك من موتيمة الأغنية الشعبية المسروقة في بعض البيئات . وفي مثل هذه الحالة يتحقق توظيف التراث بساحة العمل المسرحي كله .

ولكن هناك حالات تلمع فيها الموتيمة الشعبية دورا محدودا بطريقة غير مباشرة ، وذلك حين يدخل مضمونها في تسيج الموقف فيحدث تأثيره الفعال في الملتقى بطريقة سرية .

وعلى سبيل المثال نحكي لنا مسرحية « أميرة الأنفلس » لشوقي عن زواج المعتد بن عباد في شبابه من فتاة جميلة كانت تعمل غسالة ، اسمها « الريمكية » . وفي حوار بين اثنين من أدباء اشبيلية هما ابن حيون وأبو القاسم ، يقول أبو القاسم : (٢٦)

« .. هذا حديث الريمكية يا ابن حيون وهذا خبر زواجها ، يعلمه كل من في الأندلس ويتناقلونه بالاعجاب ، ويتحدثون أن بنت الشعب نزلت قصور الملك من أول يوم نزول الألفار في هالاتها ، وأنها من عشرين عاما إلى اليوم قدوة غلال الأندلس ، والقال الاعلى بين أميراتهم وملكاتهم . »

إن شوقي هنا يتحرك على مستوى للقصص الشعبي الذي تعرف كثير من حكاياته كيف يجب الأمير بالفتاة الفقيرة من الطبقة الدنيا لذكاها وجبالها فيتزوج منها ويجعل منها أميرة .

وكما يتجه كثير من الحكايات الشعبية إلى تجسيم طموح الفقراء في أن ينالوا من ثروة للأغنياء ما يقيم حياتهم ، وإلى تهدئة خواطرهم - من جهة أخرى - بجعل الأغنياء يفلسون وينقلبون فقراء (٢٧) ، كذلك يجعل الفريد فرج من التبريزي في مسرحيته « على جناح التبريزي » وقامه ففة ، نقطة تقاطع لانسراء الفقراء والافلاس الأغنياء ، فإذا به يفتق للأموال الطائلة على فقراء المدينة ، ولكنها لم تكن أمواله ، بل أموال الأثرياء .

وكذلك كان الفتى مهران ( في مسرحية « الفتى مهران » لعبد الرحمن الشراقي ) هو ورفاقه يجلبون الفصح من مخازن الأمير ويفرقونه في أهل القرية الفقراء . الفرق أنهم كانوا يختلسون في حين كان للتبريزي احتال ( وهو ليس فرقا جوهريا على كل حال ) دون أن يكون لهم أوله مارب شخصي ، إلا أن يجلبوا السعادة إلى الآخرين .

٤ ب -

أما فيما يتعلق بعناصر الأداء الشعبي فإن المسرحيات التي ارتبطت بالتراث الشعبي ، والتي كتبت شعرا ، كمسرحية « الفتى مهران » ، ومسرحية « سندهاد » لشوقي خميس . وغيرها ، لم تستطع أن تستغل منهج الأداء في السير للشعبية ، في إضفاء الطابع الشعبي على قالبها ، باستثناء مسرحية شعرية هي مسرحية « ياسين وبهية » لتحييت ضرور ، وهي بالأحرى قصيدة درامية ذات نفس ملحمي . ذلك أنه في حين استخدمت هذه المسرحيات اللغة التي طورها الشعر العربي المعاصر ، اجتهد تحييت ضرور في أن يولم بين موضوعه الشعبي ولفظه ، فاستخدم لغة شعرية مقبحة بعناصر الإيحاء للشعبي . ومن ثم تكامل أسلوب السرد الملحمي مع هذه اللغة للشعبية ذات النبض الشعبي على نحو يعد تطورا جيدا لأسلوب الأداء في السير الشعبية .

قد يقال إن قصة « ياسين وبهية » ، التي هالجها للكاتب في هذا العمل ، إنما مثلت بين يديه ابتداء في شكل « موال » يعرله إيتا ، ليريف في صعيد مصر ويتحدثون به ، وأنه من أجل ذلك تأثر بروح ذلك الموال الشعبي وروح الأداء

الشعري فيه ، فهو حين لم يتوافر في المصدر الشعبي الذي استمد منه الشراوى وخميس وغيرهما مثل هذه المزاي . حسنا ، فليكن هذا صحيحا ، ولننقل عندئذ ان نجيب سرور عرف كيف يوظف عناصر الأداء الشعبي في عمله الفني على نحو ياتلف كل الائتلاف مع موضوعه . هذا في الوقت الذي تهيات فيه للكاتب آخر هو شوقي عبد الحكيم نفس الظروف التي تهيات لنجيب سرور ، وذلك حين عالج موضوع « حسن ونعيمة » في عمل مسرحي يحمل هذا العنوان ( ٢٨ ) . ولكنه لم يقد في كثير أو قليل من عناصر الأداء الشعبي لهذه القصة التي صيغت أصلا في شكل موال كذلك . ولأمر ما لقي عمل نجيب سرور استجابة طيبة من جمهور المتلقين ، في حين رأى كثيرون أن موال حسن ونعيمة يظل أكثر جاذبية وتأثيرا من المسرحية .

على أن فكرة استغلال عناصر الأداء الشعبي في الأعمال المسرحية قد سيطرت - فيما يبدو - على ذهن كاتب حاول في عدد من مسرحياته الاتصال بالتراث الشعبي عن قرب ، هو الفريد فرج . لقد حاول أن يستغل خصائص الاطار الفني للسيرة الشعبية وطابعها الملحمي في صنع اطار جديد للمسرحية يحمل نفس الخصائص . ويستوى في ذلك عنده المسرحية التي تعالج موضوعا تاريخيا ، كـ « كسرحية » سليمان الحلبي ، والمسرحية التي يتصل موضوعها بسيرة شعبية ، كـ « كسرحية » الزير سالم » والمسرحية التي تتصل بأحد شخوص القصص الشعبي ، كـ « كسرحية » علي جناح التبريزي وقابله قلة » وغيرها .

وربما لم ترق هذه التجربة نافعا كالدكتور عبد القادر القط ، فهو يقول في تعليقه على مسرحية « الزير سالم » : « .. من سوء الحظ أن المؤلف قد خضع للاطار الفني للسيرة وسعائه الملحمية ، من حكاية سردية للأحداث ، ونقل سريع بين المشاهد . أن على هذا الانسياق وراء بعض مميزات هذا الاطار لم يكن عند المؤلف شيئا للقائيا نابعا من طبيعة الموضوع وحده ، فالمسرحية تمثل الخطوة الثانية في هذا الاتجاه عند المؤلف بعد مسرحيته سليمان الحلبي » ( ٢٩ ) ومع ذلك فقد لحظ الناقد العلاقة بين هذا الاطار وطبيعة الموضوع ، على نحو يوحى باستعماده لتقبل هذا الاطار في الحالات التي يكون فيها ملائما لموضوعه .

على أن الفريد فرج لم يكتف في مسرحيته « الزير سالم » بما تقع به في « سليمان الحلبي » من استغلال للطابع الملحمي في سرد الأحداث وكثرة المشاهد والتنقل السريع بينها ، بل حاول في « الزير سالم » ، وبخاصة في مواطن السرد ، أن يفيد من خصائص لغة الراوي للسيرة الشعبية : ( ٣٠ )

« الرسول : حدث شيء عجيب ، شيء مذهش . ذلك أن الأمير سالم الفوار ، في ألف ألف فارس جبار ، اقتحم مضارب بكر ومدينتهم ، بقصد أن يذيق الموت أطاظهم وعيالهم . فما صمدوا لهجمة الشجاعة ، إلا أقل من الساعة . ثم نهضت صوفهم ، وتفرقت بيوتهم ، وهربت أبناؤهم ، وتبدلت رجالهم .. » الخ

وهو في « علي جناح التبريزي » يستغل أسلوب القص في « ألف ليلة وليلة » ، ناقلا هذا الأسلوب على المسرح ، بما له من جاذبية خاصة ، وبقدرة على إشاعة سحر الحكاية الشعبية في جمهور المتلقين .

لقد أدرك الكاتب أن هذا الأسلوب ، بماله من جاذبية وما فيه من سحر ، يستطيع أن يتصاعد بالقصة الروائية من كونه مجرد سلسلة من الأحداث ولواقف إلى سماء الخيال والتأمل ، حيث تتشكل الدلالات في ضمير المتلقي على مستوى الذوق والتأمل . وهو من أجل ذلك ينسج في التذييل الذي كتبه للمسرحية إلى ضرورة أن يخرج عرض المسرحية مجردا من أي إيهاء واقعي . ذلك أن الاطار الواقعي - في رأيه - كغليل بأن يقتل الممل كله ، ويهوى به من السماء إلى الأرض ، « وعندئذ ينتحون هذه الحادثة المنحرفة ، التي تستمد جمالها من طابع الحوادث الشعبية ، إلى مجرد قصة محال واقعية وزخرفة » ( ٣١ ) .

من أجل ذلك كان حرص الكاتب على استخدام أدوات النص الشعبي في هذه المسرحية كما هي ماثلة على وجه الخصوص في « ألف ليلة ... » ، في نسجه لقصة التبريزي وتابعه ، مضمونا وإداء في وقت واحد ، حتى يضمن لهذا ذلك التأثير السحري الغريب في التلقي ، والتخلف في عالمه الباطن ، مثيرة أشواقه الكامنة للمغامرة ، مليئة بمطالبه الحيوية الأليمة .

على أن غلبة الاتجاه إلى توظيف العناصر الشعبية في المسرح ، مادة وإداء ، لا يعني غياب المصادر التراثية غير الشعبية عن دائرة التوظيف نهائيا . وإنما يحدث هذا التوظيف بطريقة جزئية في سياق الحوار ، على نحو يتفاوت بين الغناء والوضوح .

لن الصيغ اللغوية للقرآن الكريم والحديث الشريف والشعر والأمثال تنسرب أحيانا إلى قلم الكاتب ولكن بعد أن تتحول بما يلائم السياق الجديد . وهي في صورتها المتحورة هذه تحدث المفاجآت عندما تستدعي في النفس من خلال هذا السياق الجديد صورتها الأصلية . على أن قليلين من المكشاهم أولئك الذين يوظفون هذه العناصر على هذا النحو .

في مسرحية « الفتى مهران » - على سبيل المثال - نقرأ هذا الحوار (٣٢) :

بجير ( القاضى ) : كيف تضعكين وسط الرجال

أنه وقت ، أنه حرام

سلمى : كم يا شيخ عجز ؟

بجير : اسمى القاضى بجير .

طه : ( ضاحكا ) كد تشابه البقر .

فاسم للقاضى تحول على لسان سلمى - بدافع نفسى - من بجير إلى عجز ، وهو مشين - والتشابه الصوتي بين الكلمتين كان كافيا لأن يثير في عقل طه فكرة تشابه الأسماء . وكان في وسعه عندئذ أن يطلق بقوله : تشابهت الأسماء . لكن الأمر لم يكن مجرد تشابه أسماء ، فورا ذلك رغبة في السخرية من القاضى وتحقيره . ومن ثم استندت فكرة التشابه ، مع كلمة عجز ، للمصيفة أفقرائية « ان البقر تشابه علينا » في عقل الكاتب ، فأجرى فيها قليلا من التحوير بما يلائم السياق ، وأجراها على لسان طه .

وكذلك نقرأ : (٣٣)

مهران : أنت تكلم . أشهد الله عليك »

عوفى : هو حق أبى حق .

مثلما أنك تنطق .

فورا قول عوفى هذا في عقل للكاتب الآية الكريمة : « وأنه الحق مثلما أنكم تنطقون » . ولا تخفى خصوصية استخدام « أن » مع ضمير الوصل في هذا السياق .

وكذلك نستمع إلى الراعى وهو يسأل ويصيح : « الفتى مهران أين ؟ » ويك يا مهران اقبل ! « (٣٤) فإذا بالمباراة الأخيرة تستدعي في نفوسنا صورة البطل عنتر بن شداد لكى تمكسها على الفتى مهران ، وذلك من خلال قول عنتر في معلقته ورواية من الآخرين : « ويك عنتر أقدم ! » فالمصيفة هي نفس المصيفة ، والكلمات هي الكلمات ، والمخالفة بين « أقبل » و « أقدم » ليست جوهريّة .

وفي كل هذه الحالات يبدو توظيف الصيغ التراثية مباشرا أو لحظيا إلى المباشرة .



ولكن هناك حالات يتم فيها هذا التوظيف على نحو أكثر خفاء . ففي « مأساة العلاج » - على سبيل المثال - نقرأ قول العلاج : « .. ان الوالى قلب الامة » هل تصلح الا بصلاحه ١٩ » (٣٥) ويقدر من التأمل نذكر ان صلاح عبد الصبور قد وظف هنا الحديث النبوى الشريف : « ان فى الصدر مضفة اذا صلحت صلح الجسم كله ، واذا فسدت فسد الجسم كله » . فهذه المضفة هى القلب . ونحن استدعى الأداء الشعري لكلام العلاج هذا المجاز : « الوالى قلب الامة » . ثم - بطريقة سرية - استلهم الحديث فى موضوع الصلاح نصا ، (اذا ما استثمر الحديث النبوى فى نفس المتلقى أدرك ان المؤلف قد قال ايضا - وبطريقة ضمنية - « هل تفسد الا بفساده ١٩ » .

وهكذا يتم توظيف الصيغة التراثية توظيفا ايحاليا يتطوى على قدر غير يسير من الخفاء .

واكثر من هذا خفاء ان يستخدم للمؤلف صورة توليدية لصيغة تراثية لها مikelها البنائى الخاص . مستقلا فى هذه الحالة المنطق البنائى لهذه الصيغة اللغوية . وفى اغلب الأحيان يصعب الكشف عن هذه الصيغة الاولى .

ولعله من اللطيف هنا ان نقف على قول « صابر » ، احد الفلاحين الموالين للفننى مهران : (٣٦) .

انا فلاح ، ولا اعرف هذا الأمر كله .

.....

نحن لا نجنى من الشوك العنب (١)

نحن لا نحصد القمح من المستنقعات (٢)

فمن حسن الحظ ان يثبت المؤلف الجملة (١) التى هى صيغة مثل معروف . ذلك ان الجملة (٢) ليست الا توليدا من الجملة (١) ، وكلتاها قائمة على التقابل التضادى بين عنصرين لا يلتقيان : شجر الشوك والعنب فى الاولى ، والمستنقعات والقمح فى الثانية ، وهو ما يثبت الجملتين حسا - بداهة - من أجل ان يقدم الينا نموذجا توليديا من صيغة تراثية ، فالأغلب انه عندما أثبت الاولى أدرك ان المتكلم فلاح فقير يعمل فى فلاحه الأرض ، وأن لقمة العيش ( القمح ) هى أكبر همه . ومن ثم تحول الكاتب فركب للجملة الثانية لىكون تكون ملاتمة لمنطق ذلك الفلاح النفسى .

أقول انه لو لم يثبت المؤلف هنا صيغة المثل لكان من الصعب رد الجملة الثانية اليه الا بتمهيج لغوى بالغ الصرامة والدقة .

ومن الواضح هنا ان فكرة التضاد بين المتقابلين ، سواء اكانا الشوك والعنب ، أو القمح والمستنقعات ، ليست اساسا فكرة الكاتب ، فالتنائية الثانية مولدة - كما رأينا - من الثنائية الاولى . ولكن كم من هذه الابنية الدلالية يتسرب من التراث ، خالما صيغته اللغوية الاولى ، لىكى يعود فيبرز على قلم الكاتب للحديث فى صيغة لغوية مفايرة ١

— ٥ —

انتهى بنا تحليلنا للجدل بين الكاتب المسرحى وتراثه الى انه يتصل به بقدر ما يتفصل عنه ، وأنه يعطيه بقدر ما يأخذ منه ، فهو لا يقبله كله ، ولا يرفضه كله . ذلك انه يقف برجل فى التراث وبالأخرى فى واقعهم . وفى خلال هذا الاتصال والانفصال ، او للالتقاء والانفراق ، تبلورت على ايدي كتاب المسرح مجموعة من القيم ، كان الواقع يطلبها فى الحاح ، ويشجب اضدادها .

والكرامة نفي للذل والهانة ، والحرية نفي للعبودية ، والمساواة نفي للظلم .

ولأن هذه القيم انسانية عامة في طباعها لم يكن على كاتب المسرح بأس في أن يستلهموا تراثهم ما يمينهم على إبرازها وتأكيدها . وليس معنى هذا أننا نعود فنقبل فكرة النموذج التاريخي المتكرر ، وأنه لا جديد تحت الشمس . ذلك أن وصي الإنسان بهذه القيم ، ونضاله من أجل تحقيقها ، يرتبطان في كل زمان ومكان بطروقه الموضوعية الخاصة . أن هذه القيم – بعبارة أخرى – تمثل أهدافا إنسانية عامة توجه تاريخية للإنسان المنفردة على الدوام .

- ١٥ -

ولننظر الآن كيف ألحقت قيمة « الكرامة » على عقل الكاتب المسرحي . وكيف استتبعتها في تراثه .

في مسرحية « عنترة » لشوقي يقابل المؤلف بين شخصي عنترة ، فارس الحرب وحامي الحمى ، ومخير الميال إلى الدعة والسلام والاستمتاع بالجمال (٣٧) :

صخر : ما الذي قلت ؟

عبلة : قلت ما قيمة لباس وصفرت عندنا الإبطالا .

صخر : انما قلت : نأخذ اللذبة الذنب -

وتعطي البلبانة الرجالا .

ولبنة الناس لا ينهم ، ففديما

صخر الله للنسساء الرجالا .

عبلة : لا تريد الرجال يا صخر لا

جنياد ، لالة ، اندالا .

صخر : بل أريد العباة غيرا وسلمنا

ليس شرا سبيلها وقتالا .

أريد الجمال لهذا الجمال وأبقى الشباب لهذا الشباب

.....

عبلة : جميل وليس بخاص البيوت ولا مانع من يداله

إذا ما عوى الكلب قبل السلاح ويل من الخوف سرواله

يجود بزوجه للمفتر ويرمي إلى الذلب المظاله

في هذه القطعة الحوارية يبدو واضحا أن عبلة ترفض في شخص صخر صورة الجبان الذليل الذي لا يحصى عرضه ، أي الفاقدة لكرامته ، وأن بدا في سميت جميل وأبهة ، وتؤثر عليه صورة الفاتك المسؤول حامي الديار ، الذي يهش للقتال والقتال عند أول بادرة .

ويبدو أن شوقي ظل مؤرقا طوال المسرحية بين فكرة السكواة وعنف الغروسية . فصخر في صراعه مع مغريه لم يهزم كل الهزيمة ، وإن لم ينتصر كل الانتصار . لقد مضت الأحداث به حتى أوشك أن يزف إلى عبلة ، ولكنه لم يلبس عنها في آخر لحظة - بحيلة ما ، لكي يجد بدلا عنها الفتاة العيسية الأخرى « ناجية » ، التي أحبته لشخصه . فمظهر التضرع في شخص صخر ، في مقابل بدادة عنترة ، هو ما خلق هذا التوتر في عقل شوقي . وهو توتر أعلن عن نفسه في مسرحيته « مجنون ليلى » كذلك فيما جرى من حوار بين هند وليلى في المفاضلة بين المدينة للناعمة والبادية القسوة (٣٨)

لكن شوقي ما لبث أن حسم هذا الموقف في مسرحيته « أميرة الأندلس » .  
فبعد أن كشف المتمدن بن عباد لضيوفه من نبلاء الفرنجة ما كان من اعتداء  
وزير الملك الفرنسي عليه بالإحانة والقول الجارح والتهديد الوقع ، وكيف أنه  
لذلك استحق القتل - يقول : ( ٣٩ )

« ..... أن الأسد العربي لا يشتم في عرينه ، وإنه لو غلب على غايته حتى  
لم يبق له منها إلا قاب شبر من الأرض لما استطاعت قوى الانس والجن أن  
تنفذ إلى كرامته من قلب هذا الصبر » .

لقد استقر شوقي أخيراً على أن الأخذ بأسباب التحضر لا يمكن أن يكون  
على حساب الكرامة .

فاذا انتقلنا إلى كاتب معاصر كالغريد فرج وجدناه يصل من شأن هذه  
القيمة . ويرتفع بها إلى مستوى وجودي يتجاوز كل المواقف الجزئية التي عرض  
لها شوقي . فهو في « سليمان الحلبي » يجرى على لسان سليمان قوله مناجياً  
نفسه ( ٤٠ ) : « .. إن كان يتعين علي بمضك أن يكون ثمناً لمضك لمن للذلة  
أن تشتري الحياة بالشرف ولا تشتري الشرف بالحياة » . ثم يمود في الزبر  
سالمه ، ليسوق الحوار التالي عن قتل التبع حسان لربيعة ( ٤١ ) :

هجرس : ولم اختصه دونكم بالقتل ؟

مرة : لأنه لم يكن ليركع مثلاً

هو ملكنا وسيد جميع العرب .

هجرس : يا ثمن الكبيره !

مرة : لا ، فما تألم أخي غير لحظه ، إنما نحن الذين شهدنا بالعين كل  
انفاسهم وعشناها بعد ذلك تذكر كل انتفاضة وكل أنه ونمضغ الهوان ..

هجرس : ويا ثمن المذلة !

وكان الكاتب قد وجد لما كان يفكر فيه على لسان سليمان مصداقاً علياً  
في موقف ربيعة ، فقد اشترى ربيعة شرفه ودفع حياته كلها ثمناً له . وأيضاً  
فإن مرة وغيره ، الذين اشتروا الحياة ، إنما دفعوا ثمناً لذلك العار والمذلة  
والهوان .

ولا شك في أن استنبات هذه القيمة في التراث وبلورتها على هذا النحو  
إنما كان يمثل ضرورة يلح الواقع في طلبها وتأكيدا .

٤ ب -

والحرية قيمة إنسانية أخرى ، تشغل بال الفرد كما تشغل بال الجماعة  
على السواء . وهي - كما قلنا فهي للصمود على المستويين ، الفردي والجماعي .  
لكن لما كان كيان الفرد لا يتحدد إلا في إطار الجماعة فقد نشأ عن هذه السؤالان  
التاليان : هل يمكن أن يكون الفرد حراً في مجتمع مستعبد ؟ وهل يمكن - في  
إطار مجتمع حر - أن يعيش الفرد مستعبداً ؟

ولأن قضية الحرية تناقض على مستويات مختلفة ليس هذا مكانها فإنا  
نقتصر الكلام هنا على طرح التصور العام لهذه العلاقة المركبة بين الفرد والمجتمع  
كما تبلت في الأعمال المسرحية التي استنبتت أفكارها في الإطار التراموي .

لقد واجه شوقي قضية الفرد المستعبد في مجتمع يدعى لنفسه الحرية ،  
تمثلة في شخص عنترة بن شداد . لقد كان عنترة عبداً يبحث لنفسه عن مكان



بين الأحرار . وهو لذلك ينظر في كل ما يميز السيد المر فيصطنعه لنفسه حتى يبرز فيه السادة . وقد تواتره الظروف لكي ينتزع من الجماعة الاعتراف به سيدها حرا انتزاعا . ولكن ماذا بعد ؟

يبدو أن القضية في منظور شوقي لم تشمل بوصفها قضية رجل يريد أن يتحرر ، إذ ما قبية أن يتحرر عنثرة والمجتمع كله فاقده لحرية ، يستعبد الأجنبي ويستذله ؟ ، وإنما تمثلت - أساسا - بوصفها قضية مجتمع بأكمله . فحرية الفرد لا تنفصل عن حرية مجتمعه . ومن أجل ذلك تحول شوقي بذلك الصراع للفردى المحدود ، المائل في ضمير عنثرة ، إلى قضية المجتمع بأسره (٤٢)

الأول : ( لعبلة ) يالك من مكابرة تنظن في الأكاسرة

وتلعن المتأخرة

الأخر : عبلة تنطق الذهب لو كنت تغفل الخطب

الأول : وما الذي ترمي له ؟

عبلة : أرمي لتحرير العرب .

الأول : تحريرهم ممن ؟

عبلة : من القيد

الأول : وكيف قيدوا ؟

عبلة : الفرس والروم استرقوا قومنا واستعبدوا

وحين يصبح تحرير الوطن هو للقضية الأولى يرتفع صوت عبلة قائلة :

الابطل نلتقي حوله ..

يلك من الرق اغناقتنا ؟

وفي تصورها أن هذا البطل المهيأ لجميع الشمل وتحرير الوطن هو عنثرة نفسه ، لأن حرية التي يبحث عنها لن تكتمل إلا إذا تحرر الوطن كله (٤٣) :

فرغام : ( متحدثا عن عنثرة )

أحسد من لا يحسم البيد لغيره

إذا زحلت من أرض كسرى الجحافل ؟

أحسد من يرجي لتأليف قومه

إذا افترقت نعت الملوك القبائل ؟

وهكذا يتبلور المفهوم المبدئي لحرية الفرد الحقيقية في أنها لا يمكن أن تتحقق إلا في إطار مجتمع حر .

فإذا انتقلنا إلى كاتب مسرحي معاصر كمحمود دياب وجدناه في « باب الفتوح » يؤكد أن الشعب الحر لا يمكن أن يوجد إلا في الوطن الحر (٤٤) . وهو يقصد بالشعب هنا كل فرد من أفراد الشعب ، فالحرية ليست حرية فئة دون أخرى ، أو فرد دون فرد .

ومن قبل شجب فاروق خورشيد في مسرحيته « أيوب » تبرير يهودية فرد وسيادة آخر تبريرا غيبيا هووما (٤٥) :

بلد : إذن أيها العبد ماذى أنت حر .

.....

صوفي : أنتعلى إرادة الطاق ؟

**اليطاز : لقد خلقه عبدا كما خلقك حرا .**

**بلدد : اهي ارادة الخالق ام اوادتنا نحن ، من نملك ، من نستعبد ؟**

وهو في هذه المسرحية لا يشغل نفسه بالتصور المبدئي وكأنه امر مفروغ منه ، بل يحاول - من خلال معاشته للواقع - أن يحدد « تعينات » حسنة الأفراد والجماعات ، فيتمثلها في حرية التفكير حيث تكون حقا يمارسه كل الناس فلا يتحركون كالقطيع ، وفي حرية الارادة والاختيار وتحمل النتائج ايجابا وسلبا ، وفي تحديد هدف يتحرك المرء نحوه ، والانتماء الى شيء واضح محدد . وكل هذه المعاني انما تبرر من خلال الحوار الذي يجريه الكاتب بين جماعة الجن المتحردين الذين حبسهم النبي سليمان ذات يوم .

وقد راينا من قبل كيف ان ثمن الكرامة كان فادحا ، فكيف يكون ثمن الحرية ؟

بعد أن قتل العبد « مادي » ، السيد « بلدد » ، تجري محاكمته فنقرأ فيها هذه الحوار : (٤٦)

**اليطاز : يا المصيبة ! العبيد يقتلون السادة . هذه نهاية العالم .**

**مادي : العبد تحرر أخيرا يا سيد ، وفتح عينيه ، وحرك يديه .**

**أيوب : ولكنهما الآن مفلولتان يا مادي .**

**مادي : قلبي طليق حر يا سيد .**

**اليطاز : قلب قاتل مجرم .**

**صوفى : ويد خائن لوئها دم سيده .**

**مادي : ربما أيها السيد ، ولكن نفسي راضية .**

.....

**كبير الكهنة : أيها العبد ، هل قتلت السيد بلدد ؟**

**مادي : نعم .**

**كبير الكهنة : وتقر ؟**

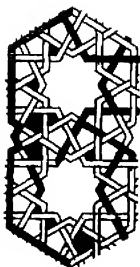
**مادي : وأقبل حكمكم .**

وحين يصدر الحكم بإعدام مادي يعلق أيوب قائلا : ما ألدح الثمن !

وهكذا تتوازى القيمتان ، أعني للكرامة والحرية ، في فداحة ثمنهما .  
الهما قيمتان يحق للإنسان أن يناضل من أجل تحقيقهما وإن دفع في سبيل ذلك حياته .

## ٥ ج -

وتبقى القيمة الثالثة ، وهي العدالة . ونسجل هنا ملاحظتين أوليين :  
الأولى أن العدالة من حيث هي قيمة وقضية لم تشغل كتاب المسرح في البداية بقدر ما شغلته في الستينيات من هذا القرن . ولربط ذلك بالمد الاشتراكي في تلك الحقبة واضح ومفهوم . والثانية أن شخصية القاضي في معظم المسرحيات التراثية التي ظهرت كانت شخصية كريمة ، تسمى لتحقيق مصالحها على حساب وظيفتها ، وترتبط في الغالب بشخص للحاكم تكون أداة في يده لتحقيق ما يريد ، أو هي تتطوع بذلك من تلقاء نفسها ، مهادنة ورياء وتقربا من السلطان وذوى النفوذ . وهي متورطة في الظلم غالبا .



ويبدو أن هذه الصورة قد فرضت نفسها بتأثير الموروث الشعبي من السيرة والحكايات الشعبية . ويهمننا أن نشير في هذا الصدد إلى شخصية القاضي « عتبة » في سيرة « الأميرة ذات الهمه » ، ( ٤٧ ) فقد اخترعته السيرة لكي تجسم من خلاله كل صنوف الفساد الضاربة أنظارها في الداخل ، فضلا عن أنه كان يعمل جاسوسا على العرب للروم . هو إذن شخصية رمزية .

والحق أن الفساد الداخلي في البلاد يبلغ الرمز إليه أقصى دلالاته عندما يجسم في شخصية القاضي ، لا لشيء إلا لأنه رمز العدالة أصلا . حتى مع نزاعة القضاء في العصر الحديث واستقلاله عن السلطة التنفيذية ، بقي هذا الأثر التراثي يوظف بشكل ملحوظ في المسرح بخاصة ، لادانة الواقع الداخلي . ذلك أنه إذا كان صرح العدالة مخربا فلا بد أن يكون الخراب قد عم كل شيء .

والآن ، هل لعب التراث دورا في بلورة قضية العدالة في عقول كتاب المسرح ؟ وكيف ؟

نشير ابتداء إلى أن الحلم بالعدالة يبسط جناحيه على كثير من القصص والحكايات الشعبية . وبجدتنا الفريد فرج عن نفسه كيف تعلم من ذلك القصص الشعبي أن الحلم وإن لم يحدث في الواقع ما يزال يعبر عن حقيقة أشمل وأبقى ، وأن الإنسان منذ آلاف السنين وإلى أن صاغ حواديت ألف ليلة ، وقبل أن يتفنت ذهنه عن الأفكار الاشتراكية ونظريات العدل الاجتماعي ، « كان يحلم دائما - في جده وفي هزله - بالعدل المادي » ، ( ٤٨ ) أو هكذا تكلمت له هذه الحقيقة من خلال احتكاكه بالف ليلة وتامله فيها .

لا غرابة إذن في أن تلح قضية العدالة على ذهنه الناجح عتيفا ، وإن طرح عليه عددا من الأسئلة المعيرة ، في مقدمتها هذا السؤال : هل يتطابق القانون والعدالة ؟ لقد سلم سليمان الحلبي لصا شريرا للشرطة فسقطت بنته نتيجة لذلك في الفسق ، فهل يكون سقوطها هذا تمنا للعدالة ؟ ياله إذن من ثمن ! وهو في حيرته في تقدير ما صنع يطلب العون من الشيخ عبد القادر ( ٤٩ ) :

سليمان : ... إيجري !

عبد القادر : لا ملاذ لك إلا في الكتاب الكريم .

سليمان : الكتاب سن والقانون وهو واضح ، ولكن القضية معقدة .

ثم تبلغ حيرته أقصاهما عند تقدير ما هو مقدم عليه من قتل كبير ، فعسيلة القتل في ذاتها لا تشكل أدنى صعوبة . ولكن ماذا يكون بعد ذلك - العدالة أم الظلم ؟ هذه - كما يقول - هي المسئلة . هذا السؤال الذي يصمت الكون فلا يجيب عنه . وماذا يمكن لإنسان يؤرقه هذا السؤال أن يصنع ؟ الزير سالم يقول : « ... فلنحطم الصالح ولنمزقه شللا مدود حتى يجيب عن سؤالنا » ( ٥٠ ) .

سليمان الحلبي والزير سالم كلاهما لم يكن يبحث عن العدالة التي يمكن أن يحققها القانون ، بل عن للعدالة المطلقة ، ولعلهما كانا يبحثان بذلك عن المحال .

لقد رأى المزير أن قبول الدية في مقتل أخيه كليب ليس عدالة ، وأن قتل خير من في قبيلة الغائل بدم أخيه القليل لا يكفي لتحقيق العدالة الكاملة ، وإنما العدالة الكاملة تتحقق في أن يعود كليب حيا كما كان . وهذا هو المحال . ولكنه هو ما كان الزير يريد : ( ٥١ ) .

سالم : ... لا خير في شيء إلا أن يكون ما أريد ، والعمل السكامل هو ما أريد .

ولقد ظل ردحا من الزمن لاهم له الا ان يروى سيفه من دماء البكرين فانه اخيه ، ولكن ذلك لم يكن ليحقق له مطلبه ، فلم يكن الزمن ليستدير فيعيد القتل الى الحياة .

ولم يكن سليمان الحنبلي والوزير سالم وحدهما الباحثين عن المطلق ، فنحن نلتقي عند الدكتور سمير سرحان في مسرحيته « ست لللك » بشخصيتين أخريين هما « الحاكم بأمر الله » و « ريدان » ابن القاضي الذي أعدهم الحاكم ذات يوم ظلما .

لقد كان الحاكم ممديا بالبحث عن اليقين الكامل ، ولكن من أجل ان يحقق العدل الكامل :

« .. لابد ان أحصل على اليقين الكامل ، اذ كيف القيم العدل الكامل دون ان أصل الى اليقين الكامل ؟ كم من الآلام ترتكب في النظام دون ان تراها عيننا الانسان الأعشى ! » (٥٢) .

اما « ريدان » فقد كانت مأساته اشبه بمأساة الوزير سالم . لقد قتل أبوه ظلما ، ومن ثم فانه يطالب - تحقيقا للعدالة - بمودته حيا : (٥٣) .

ريدان : انا طالب المستحيل .. اقل من كده مفيش .

ست الملك : المستحيل ؟

ريدان : ايوه .. ترجى ابويا هي زى ما كان ، والامشى جيكيشي فيكى انت والحاكم يعود العالم دم .

وحين استمضى على للحاكم ان يصل الى اليقين الكامل من اجل تحقيق العدالة الكاملة ، اشعل الحريق في المدينة كلها ، ووقف يتأمل (٥٤) ؟

الحسين ( القائل ) .. مين انت حتى تحكم على الكون كله بالمعيار ؟ مين انت حتى تشعل في كل شيء النار ؟ النظام مع المظلوم .. القاتل مع القاتل .. السارق مع المروقي . انت مين ؟ ليه ترتكب الخطأ القاتل مرتين ؟

الحاكم : ( ممذبا ) انا حرقتها لاني طالب المستحيل .. العدل الكامل او لا شيء ، الظهر الكامل او لا شيء ، الفردوس ، او العالم كله يبقى كومة ركام ... كل شيء او لا شيء .. المستحيل .

وقد تولد في خلال البحث عن هذه القضية المطلقة ، اعنى العدالة الكاملة ، عدد من الأفكار للتكميلية ، تمثله الكتاب أيضا في الاطار الترائي .

## ٥ - ج - ١

واول هذه الأفكار يقول انه ما دامت العدالة الحققة هي العدالة الكاملة فان نصف العدالة عبث (٥٥)

عبد القادر : سنقتع بنصف العدالة .

سليمان : نصف العدالة اكفى من الظلم .

وقد تعميت هذه الفكرة عند سليمان الحلبي عندما رأى انه في مقابل التضامن من لص ، كان اهدار لحياة ابنته ، فهذا هو نصف العدالة .

وعندما رأى الوزير سالم وهو يحتضر ان « هجرس » ابن اخيه قد اعتل عرش أبيه في النهاية ، رأى في هذا « بعض العدالة » .

وعلى مستوى نصف العدالة المرفوض تأتي كل أصناف الحلول : (٥٦) .

على : الكلام القوي يقوى ثقة المريض في طبيبه ، وهو نصف الشفاء .

لغة : نصف الشفاء لن يتخذ حياة المريض .

وفي مسرحية « باب الفتوح » نقرا : (٥٧) .

اسامة : لقد شاخت امتنا يا زياد وترهلت ، وإزمنت فيها الأورام .

الجموعة : وما عادت تجدى فيها سبل العلاج الموقوتة .

ثم يسوق محمود دياب عددا من المواقف التي لا تقبل الحل الوسط ، أو لا يجدى فيها نصف الحل (٥٨) :

الجموعة : حرب أو استسلام

ثورة أو خنوع

حياة أو موت

أمور لا تقبل الحل الوسط ، وعلينا نحن المقيمين بالحل الوسط ان نختار أحد الحالتين .

... الحل الوسط هو اللاجدوى ، واللامعنى ، هو اللاشيء .

## ٥ - ج - ٢

والفكرة الثانية تقول ان أسلوب الانتقام يتنافى العدالة . قد يكون القتل في بعض الأحيان تحقيقا للعدالة ، ولكنه عندئذ يختلف عن الانتقام (٥٩) .

سليمان : لا ألقى على القتل انتقاما

الكورس : وقتل ساري عسكر ، ماذا تسميه ؟

سليمان : العدل .

الكورس : أتعرف ما تقول وما تفعل ؟

سليمان : نعم ، أقتل قتلا نزيها عادلا لا ثار فيه .

وهذا المعنى هو سر البطولة التي أدركها الفريد فرج في شخص سليمان الخليلي . وهو نفس المعنى الذي فسر به بطولة الزير سالم . الذي ظل لسيرته الضمنية جاذبيتها على مر الزمن . « فالانتقام الدموي لا يمكن أن يكون مناسبا لبطولة لبطول . الانتقام نفسه نزوة نفس خبيثة ، ولا حق الا بالقصاص الملل (٦٠) » . ومن ثم لم تكن بطولة سالم بطولة انتقام دموي . بل بطولة تنطوي في جوهرها على رغبة في تحقيق العدالة الكلية المطلقة ، أي العدالة التي تجاوز مطالب الفرد ورغباته الشخصية الى العدالة للمكونية .

الانتقام إذن عمل شرير خبيث ، لا يبالغ ولا يبرى . ولا يقر حقا أو يبطل باطلا . بل هو في حقيقته جريمة : (٦١) .

الحلاج : ما اتعس أن ألقى بعض الشر ببعض الشر

ونلوى ألما بجريمة .

وفي « باب الفتوح » يقول اسامة : « .. ليس من خلقنا ان نقاتل عدوا للقى سلاحه ، ولن يكون الانتقام طريقنا الى الحياة أبدا » (٦٢) .

٥ ج - ٣

ان معظم الفصوص التراثية المسرحية للذين نسجت مأساتهم من موقف يجاوز مفهوم الشخصية لوصفهم افراداً ، بل ربما جاوز في بعض الحالات مفهوم مجتمعهم الآتية ، كأولئك الذين شغلوا بالمدل للكمال ، وكل فمسل ايجابي كامل ، والحقيقة الكاملة ، واليقين المطلق ، والمعرفة الكلية .. الخ - كانوا شعراء في طريقة تلقيهم للأشياء ومحاولتهم فهمها . وهم كذلك لا لأنهم يقولون للقصير ، فما كان قول الشعر يؤدي بصاحبه بالضرورة الى مثل هذه المواقف ، بل لأنهم في أعماقهم ينطوون على روح الصوفي الشاعر ، الذي يستبد به قلق وجودي إزاء كل شيء ، لا يكاد يكف أو ينتهي ، لإزاء نفسه وإزاء الآخرين ، وإزاء الكون وما وراء الكون ، والذي يولدن هذا القلق في نفسه أشد قلق الحق المطلق ، والمدل المطلق ، واليقين المطلق . ولا بأس في أن تكون هذه الأشواق من أجل خير البشر .

ودون استثناء ، يبرز أمانا من هؤلاء ، شعريار ، الحكيم ، و « مهراين » ، الشرفاوي ، و « حلاج » ، عبد الصبور ، و « سليمان » ، و « سالم » ، الفريه فرج ، و « حاكم » ، صرحان . ومن الطريف أن يكون ظهور هؤلاء الشخصيات على المسرح في حقبة الستينيات ، بامتثناء شعريار .

لقد انهمك هؤلاء جسيما في قضاياهم الكلية ، ومسح ذلك كانت عيونهم مفتحة على الواقع ، حتى أن المتصوف الرسمي منهم لينطلق في « مأساة الحلاج » ، قائلا : (٦٣) .

**وهل تمنعنا الطرفة ان نأبه للظلم**

**ولان نثبت للظالم**

**ولن نضع كيد الشر عن احبابنا للفساد ؟**

تري أتكون هذه الظاهرة احياء مطورا لمنهج الصوفية الايجابية التي عرف تراثنا عدده كبيرا من نماذجها عبر الزمن ، في حقبة كان التفكير فيها ينتجيه بخطى حثيثة نحو العلمانية ؟ هذه ما افترض . وعلى كل فقد كانت من أخصب الحقب في عصرنا الحديث .

هكذا تبدو أمانا الخطوط العامة لذلك الحوار الذي اقامه للمسرح مع التراث ، مفيداً منه ، وموظفاً له ، على المستويين الشكل والموضوعي ، كما يتضح لنا من خلال مسار هذا الحوار مدى ما أحرزه الوعي بتظيمه العلاقة بين المبدع المعاصر والتراث من تطور . وتبقى بعد ذلك الحقيقة التي يصمم النزاع فيها ، وهي أن ارتباط المبدع بتراثه ضرورة لا فكاك له منها ، اذا كان يهدف حقا الى المشاركة في صنع ثقافة قومية متطورة .

- (٢٩) د. عبد القادر الخط : في الأدب العربي الحديث ( مكتبة الملهام ١٩٧٨ ) ص ٢٥
- (٣٠) الفريده فرج : الزور سالم - سلسلة مسرحيات عربية - دار الكتاب العربي - تونس
- (١٩٦٧) ص ٦٨
- (٣١) الفريده فرج : على جناح التبريزي وآلامه فلة - سلسلة مسرحيات عربية - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر - نوفمبر ١٩٦٨ ص ١١٥
- (٣٢) عبد الرحمن الفرغاني : الفتي مهران - المكتبة العربية رقم ٤١ ( الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٦ ) ص ١٠٩ - ١١٥
- (٣٣) نفسه ، ص ١٧٦
- (٣٤) نفسه ، ص ٥٦
- (٣٥) صلاح عبد الصبور : مأساة العلاج - ( دار الأدب ، بيروت ١٩٦٥ ) ص ٢٥
- (٣٦) الفرغاني : نفسه ، ص ١٢٨
- (٣٧) حوفي : هنتر ، ص ١٤ - ١٥
- (٣٨) حوفي : مجنون ليلى ، ص ١٠ - ١١
- (٣٩) حوفي : أميرة الأندلس ، ص ٤٦
- (٤٠) الفريده فرج : سليمان الحلبي ، ص ١٠٩
- (٤١) الفريده فرج : الزور سالم ، ص ١٨
- (٤٢) حوفي : هنتر ، ص ٧٨ - ٧٩
- (٤٣) نفسه ، ص ٩٩ - ١٠٠
- (٤٤) محمود دياب : باب الفرج ، ص ٥٣
- (٤٥) فاروق خورشيد : أيوب - سلسلة مسرحيات عربية ( الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠ ) ص ٤٩
- (٤٦) نفسه ، ص ١٢٢
- (٤٧) راجع د. نبيلة إبراهيم : سيرة الأجيال ذات الوجهة - دراسة مقارنة - ( دار الكتاب العربي ) ص ٩١
- (٤٨) الفريده فرج : على جناح التبريزي
- (٤٩) سليمان الحلبي ، ص ٩١
- ص ١١٦ - ١١٧
- (٥٠) الزور سالم ، ص ٢٧ - ٢٨ وتكرر بما كتبه توفيق الحكيم في مقدمة مسرحيته « يا طالع السيرة »
- ص ٢٤
- (٥١) نفسه ، ص ٧٧
- (٥٢) د. سمير سرعان : سيرة الملك - ( القاهرة - بيت مثنت على المسرح القومي في موسم ١٩٧٧ - ١٩٧٨ ) ص ٢٦
- (٥٣) نفسه ، ص ٢٣ - ٢٤
- (٥٤) نفسه ، ص ١٠٤ - ١٠٥
- (٥٥) سليمان الحلبي ، ص ٨٩
- (٥٦) على جناح التبريزي ، ص ٢٦
- (٥٧) باب الفرج ، ص ٥٧
- (٥٨) نفسه ، ص ٦٤
- (٥٩) سليمان الحلبي ، ص ١١٦
- (٦٠) الزور سالم ، ص ٧ من المقدمة
- (٦١) مأساة العلاج ، ص ١٨٥
- (٦٢) باب الفرج ، ص ١١٠ - ١١١
- (٦٣) مأساة العلاج ، ص ٦٩

- (٦٤) راجع للخط من هذا المنى طرفة أبي زيد القرني كتاب ( جبهة أشجار الرب )
- (٦٥) انظر طبقات الشعراء لابن المعتز ، ص ٢٤١
- (٦٦) انظر الهوسنة لابن التميمي ، ص ١٧٨
- (٦٧) انظر دليات الأحياء ٢١٠/١
- (٦٨) أحمد حوفي : مجنون ليلى ، ص ٥٣
- (٦٩) نفسه ، ص ٨٩
- (٧٠) نفسه ، ص ١٤ - ١٥
- (٨١) أحمد حوفي : أميرة الأندلس ، ص ٢٥
- (٩٠) نفسه ، ص ٢٣
- (٩١) نفسه ، ص ١٣١
- (٩٢) انظر كتابنا : قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر - الفصل الخامس بالفرع بين الإنسان والزمان
- (٩٣) راجع آراء الدكتور لويس عوض ( الأهرام في ١٩٦٤/٤/٢٩ ) والدكتور عبد القادر الخط في حديثه عن مسرحية « ليلى الصاد » ( مجلة المسرح ، عدد يناير ١٩٦٨ )
- (٩٤) انظر د. علي الرامي : المسرح في الوطن العربي - ( عالم المعرفة ) الكويت ، يناير ١٩٨٠ ص ٩١ - ٩٢
- (٩٥) سلسلة « المسرحية » - العدد الخامس ، يوليو ١٩٦٥
- (٩٦) اشغال الفريده فرج في « حلق بغداد » و « على جناح التبريزي وثانيه فلة » و « رشاد وشفي في » انظر يا سلام » و « محمود دياب في « ليلى الصاد »
- (٩٧) نشرت مع مسرحية « رجل طيب في ثلاث حكاياته » للكتاب نفسه - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤
- (٩٨) انظر على سبيل المثال مسرحية « وامتصاص » لـ إبراهيم البريقي ، ومسرحية « سيف بن ذي يزن » ومسرحية « الملك أروى » للدكتور محمد عبد الغام
- (٩٩) أحمد حوفي : هنتر ، ص ٧٧
- (١٠٠) ميجر بسميسو : ثورة الزنج - ( الأصيل المسرحية - دار البوابة ، بيروت ١٩٧٩ ) ص ١٢٤ - ١٣٥
- (١٠١) فاروق خورشيد : حيلهم بظافة - ضمن ثلاث مسرحيات ( مطبوعات الجمعية الأدبية المصرية ١٩٦٦ ) ص ١٨٨
- (١٠٢) نفسه ، ص ٢٠٦
- (١٠٣) نفسه ، ص ٢٢٢
- (١٠٤) نفسه ، ص ١٧٣ - ١٧٤
- (١٠٥) الفريده فرج : سليمان الحلبي - ( دار الكتاب العربي ١٩٦٦ ) ص ١٥٢ - ١٥٣
- (١٠٦) محمود دياب : باب الفرج - نشرت مع مسرحيته « رجل طيب في ثلاث حكايات » في مجلده واحد - ( الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ )
- (١٠٧) أحمد حوفي : أميرة الأندلس ، ص ٨٨
- (١٠٨) راجع كتابنا « القصص القصص في السودان » ( الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ ) ص ٢٢١
- (١٠٩) حوفي عبد الحكيم : حسن وليمة - نشرت مع مسرحية « الملك معروف » في العدد السابع من سلسلة « المسرحية » - ديسمبر ١٩٦٥

# البنيات الستراشية

في رواية وليد بن مسعود لجبرا ابراهيم جبرا

ان قضية العلاقة بين الموروث والورث هي قضية اشكالية في الثقافة العربية المعاصرة . فالتراث كحقيقة واقعة متمثلة في النفس-جس ، يفقد بمرور التاريخ المتعاقب ، ويكتسب بعدا امكانيا تراكيبيا ويعيش في الحاضر كوحدة متكاملة في متناول الورث . غير ان التراث يتميز في آن واحد بالسلب والايجاب، ويحمل في طياته تناقضات اساسية . فالعرب اليوم يشعرون ان تراثهم مجيد وانه اسهم في صنع الحضارة الغربية الحديثة السائدة ، ولكنه في نفس الوقت منفصل عنها ، حيث ان ما يعرف بالعصر الحديث بدأ في الغرب في عصر النهضة في الوقت الذي املت فيه الحضارة العربية . لقد انفصل العرب عن ركب الحضارة الغربية في مرحلة صعودها نحو الحضارة الحديثة ، اى في مرحلة تكوينها ، واستعادوا علاقتهم بها في وقت لاحق ، قد نعدده ببداية القرن التاسع عشر ، في اطار اشكالي هو اطار العلاقة الاستعمارية .



البعيد - القريب من نفسه ، وان يتعامل مع هذه الحقيقة المزدوجة المتشعبة في نفسه وفي واقعه ؟ ان الفنان العربي يصقل عمله من خامة غربية واشكالية ، ويبني على تربة مائنة غير صلبة ، فتراثه هو في تزامنه تراث مجيد وتغلف في آن واحد . هذا بالإضافة الى انه يعيش عالة على حضارة العصر السائد - وهي الحضارة الغربية - في علاقة صراع وتوتر .

والتراث الذي يعيش في نفس الورث هو تراث مزدوج : تراث بعينه مجيد ، وتراث قريب متخلف ولذلك نجد ان الفنان العربي نتاج لهذا المزج بين حضارة مزدوجة الأبعاد ، هي في نفس الوقت حضارة ذات مقومات متكاملة ، غير انها منفصلة عن حياته الحاضرة . كيف يستطيع الفنان العربي ، اذن ، ان يوائم بين هذا التراث



في روايته على أساس أن المرء هو حيلة ما يقرأ ويفنى معارفه ويشحن تأملاته :

المرء حيلة ثقافته ، وبما أن الثقافة مصورها اليوم الكتب الغربية ، أو الجامعة بمنهجها العلمية التي مصورها الحقيقي هو أيضا الغرب ، إذن لا تتوقف حيلة غربية - أي أنه لا صلة للفكر في أعماله بطبقته وأرضه ، الفخ ..

والذا كان منطلقا ثقافة عربية دينية تقليدية ؟

- سيقولون ، لا ريب ، أنه هو أيضا حيلة رجسية ، حيلة فكر سلفي مثالي . يستنكف من الطبقة والأرض ..

- والنتيجة إذن ؟

- نتيجة هذا المنطق أن الثقافة هي تقطيع لصلوات الانسان بطبقته وأرضه ، أي أنها نوع من الخيانة .. (١)

إن الاستغراب والسلفية على السواء خيانة ، لأنها انقسام عن التربة التي يعيش فيها الفنان العربي ويترعرع فيها فنه . والشئ الذي يزيد من تعقيد القضية ، هو أن هناك مجموعة من المواقف ، تنف في سبيل الفنان العربي في عملية استيعاب الثقافة ، غربية كانت أو عربية ، وتقف في طريق تفاعله معها تفاعلا صحيحا وصحيحا يفجر طاقاته وتنشأ الإشكالية بالنسبة للفنان العربي من عدد الحقائق التي تتوق إمكانيات صهر الروافد الثقافية التي ينهل منها الفنان في وحدة متكاملة :

٦- عدم استيعاب الكتاب اليوم لثقافتهم الذي يشير بعضهم إليه بالمباراة الدارجة « الكتب الصفراء » ، أي المولعة في القدم والغريبة عنا ، إذ أن ما يعرف بالتراث العربي الكلاسيكي يستند من الشعر الجاهل حتى ابن خلدون في خطوط عريضة جدا ، ومنذ تلك الحقبة حتى ما سعى بعصر النهضة نجد مستنا وهديا ، فالشقة الزمنية بين الكاتب والتراث الذي يتعامل معه شقة عظيمة والواقع أن التراث يزداد حيوية بتفاعله مع واريه على مر العصور ، فنعصر تراثي مثل أوديب ، يزداد كثافة وتعقيدا على مر العصور . في تفاعل خلاق حتى يصل إلى الكاتب الغربي حاملا إليه إمادا دلالية ، تتجاوز الأطار الضيق الذي ظهر فيه في السياق الأسطوري . ويصبح هذا العنصر ذا دلالات متعددة بعضها قديم ، وبعضها حديث ، في تركيبية تجعله صالحا لكل يكون مبعرا عن الاستمرارية التناحسية ، التي تمثل



كيف يستطيع أن يوائم بين هذه الأبعاد الثلاثة ، ويصهرها في عمل أدبي متكامل ، يساعده على استيعاب واقع الحضارة ، وعلى بناء كل متجانس ، يمكنه من حل إشكالية حياته ؟

إن الفن يلعب دورا خطيرا في مرحلة التطور العربي المعاصر حيث يبحث العرب عن هوية خاصة ، يستطيعون من خلالها أن يتعاملوا مع واقعهم من منطلق قوة ، بعد أن عاشوا في موضع ضعف أجيالا طويلة . وهناك مجموعة من الحلول المطروحة من بينها رفض التراث والتخل عنه لحساب الثقافة الغربية السائدة والمهيمنة ، باعتبارها الثقافة القادرة على تحديث المجتمعات ، وعلى أساس أن التراث لا يتناسب مع مرحلة التطور الحديثة التي يمكن أن تنطلق منها الشعوب العربية نحو التكامل ، في إطار حضاري معاصر . وينظر البعض إلى التراث على أنه موق ، فتنسب إليه العيوب التي تحول دون المسيرة العربية نحو المعاصرة : من غيبية ، وتوكلية ، وانقصار إلى الحاسة النقدية ، وقصور في الخيال . والتفكير في تصور فلسفي شامل ، وغياب الحس الأسطوري والقصص والخرافات إلى آخر ما يشتمل به التراث من سلبيات . وقد يقال لأن العقل العربي قد أصبح جامدا بسبب السلفية الجسورية التي ينطلق منها ، وبسبب الروائية التي تزعم أن العصر الذهبي هو الماضي ، هو عصر الاكتمال ، فتقتل بذلك التحرر الفكري اللازم للتطور . إن الدين ينظرون إلى التراث هذه النظرة يرون ضرورة الانفصال عنه ، ورفضه ، والابتعاد عن استيعاب الثقافة الغربية للنهل منها .

وقد ينظر إلى التراث ، إيجابا ، على أنه يشمل جميع العناصر التي مكنت العرب من بناء حضارة عظيمة . وعلى أنه يحوي جميع المقومات التي أنجبت أفكارا وأعمالا عظيمة . ويرى الذين يؤمنون بهذا المعتقد ضرورة السير على منوال السلف والتمسك بالتراث كما هو عليه .

وقد طرح جبرا إبراهيم جبرا قضية الثقافة

انه يجب ان يستخلص البنيات التراثية ويستوعبها لم يعيد صياغتها في قالب جديد (٤) بحيث يصبح التراث مصدرا للاستعارات والرموز والنماذج العليا ، التي تعبر عن الحساسية العربية الحديثة وتشكلها في آن واحد .

ومهمتنا الآن هي ان نتمثل ، من خلال دراسة نص روائي محدد ، كيف يتأتى للكاتب ان يوظف التراث في تشكيل عمله الادبي ، وما التحولات التي تطرا على النصوص التراثية بمستوياتها المختلفة ، عندما تدخل في صياغة نص روائي حديث ، وليس الهدف من دراستنا هنا ان تحيط بتشمل التراث في الرواية العربية المعاصرة ، حيث ان هذه الدراسة تتجاوز حدود مقال محدود الحجم ، بالاضافة الى ان الادوات النقدية اللازمة للقيام بمثل هذه الدراسة ليست متاحة للناقد في هذه المرحلة . ومثل هذه الدراسات يتطلب مدخلا شكليا ، بمعنى ان الناقد لكي يستخلص التراث كواقع لغوي يتحقق في النصوص الادبية نظرية كانت ام شعرية ، على مستوى البنيات الصغرى ، اى على مستوى المفردات والتراكيب اللغوية ، وعلى مستوى البنيات الكبرى ، اى البنيات الدلالية والرمزية والاسطورية - يحتاج الى معاجم تاريخية تتبع تطور الكلمات والمعارف عبر العصور واستخدامها وتوظيفها ، كما انه يحتاج الى استخلاص البنيات القصصية التراثية من اشعار ونوادير ومقامات وسرد وبلغ بالاضافة الى تلمس الفكر الاسطوري العربي في تكوين نماذج عليا تكثف القضايا الكبرى . وبدون هذه الخلفية لا يستطيع الناقد ان يستشف توظيف التراث في صياغة النصوص الحديثة . ان هذه القضية قضية محورية وحيوية ، تكشف عن طبيعة جوهر التراث ، وتساعد على تلمسه

اذ لن يستطيع الكاتب العربي تطوير اشكال فنية عربية مبررة عن الواقع العربي . دون تلمس لجوهر التراث لا حريفته ، ودون محاولة جادة للدراك النوعي للحساسية العربية في عمقها واكتمالها .

وقد رأينا ان نختار رواية عربية معاصرة ، وان نحاول استخلاص تشمل التراث في نصها واستبعدنا الروايات المستوحاة من التراث مثل الروايات التاريخية التي تستخدم المادة التراثية حيث أننا نعتقد ان تشمل التراث لا يكون على مستوى السطح ، بل يتغلغل في النص ويوجهه مهما التصق بالحياة المعاصرة . وكلنا مزج النص بين التراث والمعاصرة اذداد كثافة واصالة ، فيصبح حلقة في سلسلة لانهاية من الاعمال الادبية . ان هذه الاستمرارية هي التي تعطي

العناصر الادبية ، من كلمات وصور ورموز ، كثافتها الادبية .

٢ - الانقسام بين الثقافة العربية الكلاسيكية والثقافة العربية الشعبية . فالكتاب العربي المعاصر اكثر ارتباطا بثقافته الشعبية منه بثقافته الفصيحة ، اذ انه يمايشها بطريقة طبيعية في حياته اليومية ، كما يعود اهتمامه بها الى ارتباطه بالجماليات الشعبية العريضة ، واحساسه بامسائها ، والى التزامه نحوها ، ولذلك نلاحظ عناية الكتاب بتراتهم الشعبية من امثال قصص الف ليلة وليلة ، مما دفع جبرا الى الحديث عن :

« خطوات التركيب وخطورة الفكر والصور المبشوة في « الف ليلة وليلة » . وكونها أدبا شعبيا يزيد من قيمتها ، فهي تمثل فوران الخيلة الانسانية على نطاق امة بكاملها ، وبذلك فهي فوران الانسانية بلا حدود . ولا اظن ان هناك روايا عربيا معاصرا لم تترك هذه الحكاية الرأ في كتاباته بشكل او باخر » (٥)

وبالاضافة الى « الف ليلة وليلة » نجد الحكايات الشعبية والسرد والملاحم والامثال والازجال والاعاني (٦) . ولا شك ان لهذا الاحياء دورا مهما وخطيرا في تشكيل الادب العربي المعاصر ، غير أننا قد نستشف مجموعة من القضايا الهامة عن هذا الاحياء ، تنصب على تسليخ الادب القديم وفقدانه تقييده ، مما يزيد من اشكالية الازدواجية بين اللغة الفصحى والعامية على حساب الفصحى ، فكليا اذداد الكتاب الصاقا بتراتهم الشعبية اذدادوا ابتعادا عن تراثهم الكلاسيكي . ويؤدي ذلك بالطبع الى ترد في مستوى اللغة الفصحى وفقرها المخل في النصوص الادبية .

٣ - اشكالية تفاعل الكاتب العربي مع الثقافة الغربية ، اذ ان الكاتب العربي لا يستطيع ان يستوعب تعقيدات الثقافة الغربية ، لانه يقرأ الثقافة الغربية قراءة تسطيحية ، ولا يربطها بخلفية تراثية متجانسة ، اذ يعتقد المهاد الفكري العربي الذي يقيم من خلاله الثقافة الغربية . فنظلم هذه الثقافة بلا اطار توضح فيه وتقيم صن خلاله ، فمسألة الجمع بين الثقافتين ليست عملية تركيب ولكنها عمدة تلفيق . ومن هنا ينشأ جانب من التشتت في الكيان ، والضعف في بناء الاعمال الادبية . والتسليخ الذي يظهر في كثير من الاعمال الرواية العربية ، واقتادها التكنيف الادبي الذي يشكل السمة الجوهرية للاعمال الادبية .

وكي يفرض الفنان المعاصر من المآزق الذي يعيش فيه يجب ان يتمثل تمثلا حقيقيا ، بمعنى

## بنجاح فلسفيا ، الا بتحقيق المستوى الاسطوري المضمين • (١)

ومما لا شك فيه أن المستوى الاسطوري للنص الأدبي لا يتأني الا اذا كان نائما من التراث الذي ينتمي اليه العمل ، فكلما ازداد النص التصاقا بتراثه وحوله الى مادة اسطورية يمر من خلالها عن البنيات التحتية للنص ، ازداد اصالة وحيوية فيصبح التراث بذلك الركيزة الأساسية للنص الأدبي .

ان ارتباط النص الروائي بالتراث ينبع من مجموعة من المتطلبات بعضها جبري وبعضها اختياري . ان اللغة العربية هي أداة الفنان العربي ومثلها مثل جميع اللغات ، تأتي الفنان مكتشفة ومشحونة بتراكيب وقوالب مسبقة ، يعمل الفنان من داخلها سلبا وإيجابا ، فيحيطها ليعيد تشكيلها أو يستشهد بها فيحولها ، من خلال الاستشهاد الى استعادة أو رمز أو أسطورة للتعبير عن أغراضه . ويمكن اعتبار التراث كودا Code مضافا الى اللغة ، يربط بين الكاتب والقارئ الذي يشارك الكاتب في فك اشارات التراث .

وسوف نحاول ان نتبع في رواية « البحث عن وليد مسعود » تمثل التراث في نص الرواية على المستويات المختلفة ، بادئين بالمستوى اللغوي أي البنيات اللغوية ، ثم ننتقل الى البنيات القصصية العصرية ، ثم الكبرى ، ثم المستوى الاسطوري .

### ١ - البنيات اللغوية : التراكيب المسكوكة (٧)

يحتوي التراث على مجموعات من « التراكيب المسكوكة » أي بنيات لغوية نابضة ذات قوالب مستقرة . وتوجد التراكيب المسكوكة ، التي يطلق عليها أحيانا مصطلح العبارة الجاهزة Ready mode expressions في اللغة مثل صيغة التعجب ، أو في اقتران بعض الكلمات بعضها ببعض . ويطلق عليها أحيانا اسم الكليشيه ، فتكون مضافا ومضافا اليه مثل قولك « سحرة القدر » ، أو فعلا ومفعوله مثل « ولاء دره » أو فعلا وشبه جملة مثل « اسقطه من حساب » ، وعلم جرا . غير أن هناك نوعية أخرى من التراكيب المسكوكة النابعة من النصوص الأدبية والتي انتشرت بين الناطقين باللغة ، وهي مجموعة من الكلمات تدخل في علاقات سياقية ثابتة لا يجوز تغييرها أو تبديلها ، فإن القالب أو الشكل الذي تأتي عليه ، هو للطابع المميز لها ، فإذا استقلت الوحدات فقد التركيب المسكوك طابعه المميز . لان خبرة القارئ بهذه التراكيب المسكوكة خبرة تعرف لاجرة معرفة . ويقول ميكال ريفاتير

الكاتب والقارئ احساسا بالانتماء ، الى تاريخ ولى هوية مشتركة . وفي نفس الوقت تساهم في بناء هذا التاريخ وتشكيل هذه الهوية .

وقد وقع اختيارنا على رواية جبرا ابراهيم جبرا « البحث عن وليد مسعود » . ان اهتمام جبرا جبرا بالتراث واضح ولافت للنظر ، اذ انه يكرر افتتاحه بالف ليلة وليلة . وقد اطلق على مجموعة مقالاته النقدية عنوان « الرحلة الثامنة » فهي امتداد لرحلات السندباد ، اما مجموعته النقدية الأخيرة فقد اطلق عليها عنوان « يتابع الرؤيا » وهذا الكتاب بضمنا في محور قضية التراث . ويقول جبرا جبرا :

« لكن هذا يظل مجرد هيكل ظاهري . المهم كيف تتنامى الأحداث وتتوابع ضمن هذا الهيكل وتوحي انها بنت ساعتها في اللحظة الواحدة ، وانها في الوقت نفسه بنت الزمن كله ، فانت لست ابن هذه اللحظة فقط ، أو هذا اليوم ، أو هذه السنة ، وانما ابن الخمسين سنة .. أو في الواقع ابن العشرين دهرا التي عاشتها امتك » (٥)

وكما ازداد الفنان احساسا بأن العمل الأدبي هو ابن اللحظة وابن العشرين دهرا في آن واحد ازداد الاحساس بالديمومة

ولقد حاولنا ان نستشف من خلال قراءتنا لرواية « البحث عن وليد مسعود » يتابع رؤيا الكاتب ، وبعضها معاصر ، لأن الرواية تدور حول واحد من المكانين الفلسطينيين ، يعيش خارج الارض المحتلة ، وبعضها مستلهم من التراث الغربي - فان جبرا جبرا ذو ثقافة غربية واسعة وبعضها تراثي

ويعتقد جبرا جبرا انه :

« اذا كان للرواية ان تثيق عن تجربة الفرد والجماعة من ناحية ، وان تعمل فعلا ديناميا في حياة الفرد والجماعة من ناحية اخرى ، فلا بد لها - فيما ارى - ان تنشط على مستويين اثنين هما :

اولا : مستوى الواقع ( الفن مرة المجتمع .. الخ ) .

ثانيا : مستوى الاسطورة .

والمستوى الثاني في غاية الخطوة ، ولا يتحقق بيسر ، بل ان المستوى الاول ( الظاهر ) حيث يحاول الروائي إعادة خلق الواقع في شكل متنام متكامل ، قد لا يتحقق

**المرء ويندفعون عنه بقوى مفناطيسية وإبلى  
أنا في الوسط ، والشعرة بيني وبين كل  
منهم لا تنقطع » (١٠) .**

ونجد في هذا الاستخدام للمبارة تطابقا  
بين المتقابلين والمتماثلين ، حيث أن الغرض هو إبقاء  
العلاقة قائمة بين الأطراف المعنية ، بتدبير وروية  
من قبل المتكلم ، فهو الذي يبقى في الوسط  
ويحرص على استمرارية العلاقة . وتدل المبارة  
على « عبقرية خاصة في منع التناقضات من  
الاصطدام ، بل حتى في دمج التناقضات دون أذى  
لأحد » (١١) .

وقد دخلت شعرة معاوية التراث ، وأصبح  
لها معبد رمزي ، حيث أنها تكثف موقفا قراتيا  
انتقل إلى الخبرة الشخصية التي يعيشها الكاتب  
والقارئ . إن هذه الإشارة تربط بينهما وبين  
تراثهما ، وما يوحى اليهما هذا التراث من  
قصص وأخبار ، حول مرحلة محددة من التاريخ  
الاسلامي ، حول شخصية أصبح لها بعد اسطوري  
هي شخصية معاوية .

ونجد نفس أسلوب الاستشهاد هذا في استخدام  
عبارة طارق بن زياد الشهيرة :

**« الملو امامكم والبحر وراءكم »**

وتدل هذه العبارة على حتمية الموقف وعدم  
وجود خيار أمام المخاطب ويدخل الكاتب هذه  
العبارة في سياق من التضاد بين احتماليين :

**« فعل ولا فعل ، قاتل ومقتول »**

**العلو من امامكم والبحر من وراءكم » (١٢)**  
غير أن الكاتب هنا يمد الصورة إلى أبعد من  
المقولة الماثورة ، فقد فجرت في ذهنه صورة البحر  
من جانب والغابة من جانب آخر ( ربما قد أوحى  
اليه لفظ العدر صورة الغابة التي رآها مكبت  
تتقدم نحوه لقرءه طبقا لنبوءه الساحرات .  
وعندئذ يبحث الطعام التراث القرى بالتراث  
القرى ١ ) .

أما الأسلوب الآخر المستخدم في ادخال  
التركييب المسكوكة في النص الروائي ، فهو  
أسلوب التحويل ، حيث نجد التركيب المسكوك  
في شكل محور ، ينطلق منه الكاتب لتسويد  
دلالات جديدة ، مفارقة لدلالة التركيب الاصلية  
مثل قول امرئ القيس الماثور « اليوم غسر  
وغدا امر » ، حيث يأتي الكاتب بمبارة معورة :

**« الليل غسر والنهار امر » (١٣) .**

وفي هذا التحويل يحتفظ الكاتب من التركيب  
المسكوك بالخبر ويبدل المبتدا :

إن صفة الكليشيه الأساسية أنه يثير في القارئ  
الاحساس بأنه شاهده من قبل . أنه موضوع ،  
« انه متحجر » . ومن هذا الاحساس يستخلص  
ريفايتز أن كل كلمة على حدة لا تعنى شيئا .  
وإذا عبر الكاتب عن المعنى بكلمات مختلفة لم  
يعد للكليشيه نفس التأثير على القارئ . ومن  
هنا يستنتج ريفاتز أن استخدام الكليشيه هو  
استخدام تعبيرى مثله مثل الاشكال البلاغية ،  
ويدخل في التشكيل الاسلوبي للنص الروائي ،  
حيث يستخدمه الكاتب استخداما اختياريا - (٨)  
( وقد يكون هذه الاستخدام لدى بعض الكتاب  
استخداما آليا لا وظيفية فنية له ، ولذلك يكتسب  
الكليشيه معنى مبتدلا باعتباره عبارة مضغوطة )  
- فليص دورا هاما في تشكيل النص الروائي  
فإن وظيفة التركيب المسكوكة تدخل في نطاق  
ما يمكن ان يسمى بالعلاقات السبائية ، أي ربط  
النص الادبي بالنصوص الأخرى ، في حركة تضاد  
أو مقابلة ، أو تحويل . وتعمل على اعطاء النص  
مستويات دلالية متعددة ، ومكثفة ، واستدعاء  
مجموعة من الخبرات في التفاعل ، تنثر المنصر  
وتضاعف من إيماده الدلالية .

إن التركيب المسكوكة تثير ، على حد قول  
ريفايتز ، ردود فعل « جمالية وخلقية وتأثيرية » (٩)  
في نفس القارئ فتتميز هذه التركيبات بسميزات  
المنظاهرة الاسلوبية ، من حيث أنها تسترعي انتباه  
القارئ في لحظة تعرفه عليها ، غير أنها تدخل أيضا ،  
في كثير من الأحيان ، في نسق بلاغي ، مثل التمثيل  
أو الاستعارة أو المبالغة أو المفارقة . أما من حيث  
تفاعلها داخل السياق فإنها تدخل في علاقة تضاد  
مع السياق ، من حيث أنها مستعاره من قول  
المير ، وكثيرا ما يكون هذا المير منتزعا إلى احيال  
سابقة مستقرة ، غير أنها ، في بعض الاحيان  
تكون مستعاره من كتاب معاصرين للكاتب . وهذا  
ما نجده في « البحث عن وليد مسعود » إذ أن  
الشقة الزمنية ، للنصوص المستعاره من المير  
تمتد من امرئ القيس حتى بدو شاكر السياب .

ومن أهم الاساليب التي تميز استخدام جبرا  
جبرا للتركيب المسكوكة الاستشهاد ، فإنا نجد  
تواربا بين المقال والمقام مثل استخدام الكاتب  
لقول معاوية .

**« لو كان بيني وبين الناس شعرة لسا  
انقطعت » .**

يدخل الكاتب المبارة داخل سياق تأملات  
الشخصية عن طبيعة علاقتها بالآخرين فنقول :

**« إن كنت استطيع الحفاظ على ولائي لكل  
هؤلاء الناس وهم الذين ينجوني إلى**

فاسمحوا لي أن أقول لكم : انكم جميعا  
جبناء ، تفربون للحوت طبولكم ومسفالكم  
لعله يقلد من حلقه القمر » (١٦) .

وتجد ، في النص السابق ، أن المقام الذي  
يستخدم فيه المثل هو مقامه التقليدي ، أي « عدم  
الجدوى من الفعل » ، غير أننا نجد وظيفة أخرى  
للمثل حيث يولد المعتقد الشعبي الذي يفسر  
خسوف القمر بأن القمر قد بلعه حوت ، فيجب  
قرع الطبول ، كي يقلد الحوت القمر من جوفه ،  
وقد ربط الكاتب بين ضرب الطبول في المثل  
وقرع الصفائح في المعتقد ، فحول المثل إلى أحد  
طرق استعادة تمبر ، هنا ، عن تروم الشعوب  
العربية أنها تستطيع حل مشاكلها بملو مسوت  
الشفقة التي تعدنها ، وهو تروم يسائل وهم  
الشعوب البدائية التي تعتقد أنها قهرت الحوت  
بقرع مسفالها ، فحققت النصر ونجحت في  
سميها . وتجد ، هنا سخاء استخدام التراث في  
قدرته على تفجير إبعاد النص وإثرائه بدلالات تمبر  
عن اللحظة العاصرة .

ولجد نفس الأسلوب التوليدي في استخدام  
مثل آخر ، فلا يكتفي الكاتب بالاستشهاد بالمثل  
ولكنه يفجر إبعاده اللغوية ( أي المفردات ) إلى  
وحدات أكبر فيفرد الصورة في شكل تمثيل ،  
فالمثل :

« يموت الديك وعينه في المزيلة » (١٧)

يصبر عن ارتباط الديك بمصدر حياته ارتباطا  
حيويا لا يستطيع الموت أن يقضى عليه . والكاتب  
هنا ، يوازي بين الشخصية والديك من جانب  
والمزيلة من جانب آخر ، فتصبح الشخصية ديكا  
وتصبح المزيلة « مزيلة بشرية » وبذلك يتجسد  
المثل في شخصيات الرواية :

« اما انا فقد رايت من الحياة كل ما  
يجب أن يعطني عن التراب البشرية ولم  
أزد الا تبرا وبخا فيها . وكلما تفرقت  
وبحثت أدلج التنن » (١٨)

٢ - البنيات القصصية الصغرى :

١ - القصة - الخير

وقد تتجاوز التراكمات المسكوكة المباشرة  
المحدودة الحجم وتشمل أيضا البنيات القصصية  
الصغرى مثل الأخبار والنوادر . وتخضع هذه  
البنيات إلى اشكال ثابتة ، فإن الخير بشكل  
قصص مألوف يدخل في صياغة كتب التاريخ  
والأخبار والتفسير والنوادر ويأتي عسامة في  
شكل مقدمة ثم حوار ثم خاتمة . ومن أمثلة

اليوم - الليل  
غدا - النهار

وبهذا التحويل يغير الدلالة المستقبالية الكامنة  
في قول امرئ القيس ، إلى حركة دائرية ، تفيد  
معنى التكرار الذي تجده في الظرف « ليل نهار »  
الذي يدل على عدم انقطاع الفعل ، والذي يقترب  
من التكرار الملح والإيقاع الريب الميل .

ثم يطور الكاتب المعنى بتحويل جسيدي في  
التركيب بتبديل الخبر :

اليوم خير . وغدا امرئ

الليل خير والنهار امرئ

الليل عرس والنهار ماتم

فتجد الاحتفاظ بالبنية النحوية والإيقاع ، مع  
تغيير في الوحدات المكونة للتركيب المسكوك ،  
فيتحول التركيب إلى قول تشاؤمي يؤكد الكاتب  
دلالته باختتام القطع بعجلتين متشابهتين :

« من فاتحة لئاحة والبقاء في حياتكم البقاء في  
حياتكم » .

فيصبح الليل والنهار ، هنا ، متساويين ،  
كما يصبح العرس والماتم متساويين ، ولا جدوى  
من الحياة : « ماو فرق » ! وهكذا تتحول مقولة  
امرئ القيس البرجماتية المبنية بطولته المقبلة ،  
في الثا لابه ، إلى مقولة عديمة .

والأمثال من التراكمات المسكوكة التي تدخل  
في صياغة النص الروائي . والأمثال مقولات  
تصلح للتعبير عن عسدد لا يحصى من المقامات  
المتكررة عبر العصور . وبلغا الكاتب إلى المنس  
من باب التشبيه . ومن المعروف أن صيغة  
التشبيه من أكثر الصيغ انتشارا في الأمثال (١٤)  
وغرض التشبيه من الأغراض الدلالية الالامسة  
باستخدام المثل .

والكاتب يسوق المثل القائل :

« كمن يضرب طبلا بين الطرشان » (١٥)

للتعبير عن عدم الجدوى من الكلام :

« أروجلا لا تعدلني عن الشجاعة ،  
الشجاعة امرئ شخصي بحث قائم بين المرء ،  
ونفسه . أصبح الجهر سخفا لا يفتح أحدا  
يل لا يسمعه أحد ، كمن يضرب طبلا بين  
الطرشان . الشجاعة الوحيدة التي تستحق  
الممارسة هي مجابهة الموت بالمثل ، بالمثل  
العنيف حيث يكون في الموت نفسه غلبة  
على الموت . موت الفدائي مثلا . اما انتم

لى • ليس هناك من هو قانع بما قسم له  
أو بما حقق • (٢١)

ولا شك أن السؤال الذى يطرحه • أتملم قصته ٢٠٠ • أو • أتملم قصة الحلج مع الموسيقى • (٢٢) يثير فى الشخصية التى تسال ( وبالتالي فى القارى ) نوعا من التطلع الى المعرفة • اذا كانت جاهلة بها • أو نوعا من الشوق الى إعادة الاستماع • اذا كانت عارفة بها • ان هناك مجموعة من القصص أصبحت ( كودا ) يدخل فى منظومة الاشارات التى يتبادلها الكاتب والقارى • حيث تتجاوز الرسالة التى تحملها الى القارى • المعنى المباشر للقصة • وتتحول الى رمز • خاصة اذا دخلت النص الروائى • ومن الوظائف الهامة التى تؤديها هذه القصص والأخبار لربط النص الروائى بالتراث • ويقسم خاص منه هو الفن القصصى • الذى ينقل نوعا من الخبرة الجماعية • وتلجأ الشخصيات الى هذا الكود الجاهل للتعبير عن خبرتها الخاصة • وعندما تتحقق هذه الوظيفة يتمكن جبرا من الجمع بين الخاص والعام • أى بين المستوى الأول للرواية وهو الواقع • والمستوى الثانى وهو البعد الأسطورى اللازم • فيسقط المستوى الثانى على المستوى الأول من طريق هذا الفن القصصى الجماعى •

وقد أكد جبرا جبرا أهمية اعطاء النص الروائى بعدا أسطوريا • ولذلك يستشهد ببعض القصص الأسطورية • مثل جلجامش وذى القرنين (١) • لتجسيده أسطورة البحث • ولا شك أن اختيار جبرا لهذه البطالين هو اختيار يؤيد تمثل التراث العربى فى النص • فإن ذا القرنين بطل أساطير شرقية • بالإضافة الى كونه بطل أساطير أفريقية وقد جاء ذكره فى القرآن • ودارت حوله قصص عديدة • أشهرها قصة بعثه عن تبع الخفود • ومصابته للخطر فى الرحلة اليها • غير اننا نجد فى الرواية • التى استخدمها جبرا • مزجا بين الروايات الشرقية والروايات الأفريقية • فتتجمع بين النيايح الأفريقية ( جونغو ) والبالية ( اناة أو عشتار ) فى أسطورة الاسكندر •

ويربط جبرا جبرا بين وليد مسعود وذى القرنين وجلجامش ويأتى التسلافة فى سلسلة • فإن كلجامش (١) بحث عن نبتة الخلود ولكن عندما وجدها اكتلتها الحية وشلتت دونه • ولم يتطع الاسكندر رغم ذهابه الى بابل • حيث لابد ان يروى له أحسد قصة جلجامش • وأقصد بلفت قصة ذى القرنين ووليد مسعود • لكنه لم يتطع هو الآخر • ان القصة تتناقل كى يتعطف الناس • ولكنهم لا يفعلون مما يكشف عن الغرض من

هذه الاخبار الخبر الذى يستشهد به الكاتب فى روايته :

• كذلك الأمير الذى قال : ايها القاضى  
بقم • لم حملة حب السجج الى ان يردف :  
قد عزلناك فقم • لانه لم يجد كلمة أخرى  
يقولها سجعا • (١٩) •

فهذه القصص هى اقرب الى المثل من حيث فرضها التعليمى واحتوائها على حكمة السلف وتوظيفها فى التعبير عن المقامات المتكررة المتجددة غير أنها تختلف عن الامثال من حيث بنيتها وصياغتها • فانها أصغر قصة ممكنة حجما • اذ لا تتجاوز بضعة أسطر • وتكون وحدة متكاملة تدخل فى صياغة النص الروائى دخول المثل :

• منك مثل الرجل الذى فعل كذا • ركبت • •  
أو • قصة الرجل الذى • أو • أتملم قصة الرجل الذى • • وتكون هذه القصص أمثولات تتولد فى النص من تشابه المقامات • ان الشخصية التى تسوق قصة قاضى • لم • تشعر أن الكلام يجريها بعيدا عن مقاصدها • وانها تنحرف الى حيث لا تريد • فتبتمتد بذلك عن الحقائق :

• والقول ما لم يظهر بياض ان القول • كذلك الأمير ( الخبر ) • •

ويذهب جبرا جبرا الى عملية تجسيد تنقص معها الشخصية • شخصية الأمير لثوان • فترى أنها لن تمزج احدا • رغم أن الكثيرين يستأهلون العزل • لأنهم أشد لؤما من قاضى قم • لكن الله لم يجعلنا امرا • •

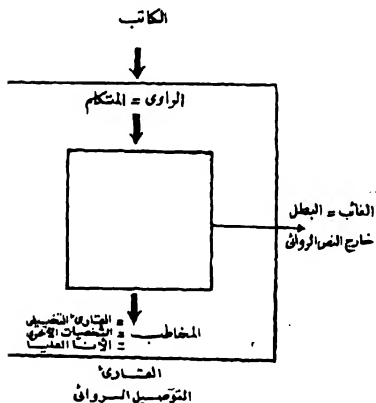
ويتكرر استخدام الكاتب لهذا الأسلوب التوليدي • وفى صيغة القصة التراثية :

• أتملم قصة الرجل الذى وقف أمام  
الحاكم ولد كتب على جبينه • لاحظ لى •  
فتنطق الحاكم عليه يؤيده • (٢٠)

وفى هذه القصة تمثيل للمثل القائل :  
• الى مكتوب على الجبين لازم تشوفه العين • •  
غير أن الكاتب • هنا • يستخدم تحويلا دلاليا • يجعل الرجل صانع مصيره • فيكتب بنفسه على جبينه • لاحظ لى • فينقلب معنى المثل من مقولة جبرية الى مقولة اختيارية • واذا يقول المثل ان الانسان مسير تقول القصة ان الانسان مخير • وتستخلص الشخصية • أيضا • معنى آخر من القصة وهو أن الانسان غير راض عموما عن مصيره :

• أسعد الناس تسأكه • فيقول : لاحظ

ويخرج الشخصية المحورية « الغائب » من النص الروائي ، وبذلك يطبق المعنى الحرفي لتصنيف النحويين العرب للضائرات فجده أن الغياب ، وهو الصفة المميزة لصيغة « هو » ، يتحقق نصيا يكون البطل مختلفا .



إن وليد مسعود البطل الذي تدور حوله أحداث الرواية هو « البطل الغائب » جسديا من الرواية . إنه اختفى في بداية الرواية ، ولا يعلم أحد مصيره وهو أيضا غائب روحيا ، فلا يعلم أحد حقيقته فهو زائف ، غامض ، لا يعرفه أحد معرفة حقيقة . وكل ما يمر به عنه الآخرون من باب التخمين . ويخفى وليد مسعود وراء قناعه حقيقة شخصيته وهويته . فهو بالنسبة لبعض الناس شخصية أسطورية ، ولئ يولد في نفوسهم الحب والاعجاب . وبالنسبة للبعض الآخر شيطان . غير أن هذه الشخصية شخصية فاعلة . أننا نجد هنا في الحقيقة بنتين لحيتين متشابهتين : الأولى تتميز بالغياب والآخرى بالاستتار بالإضافة إلى الفاعلية . وسواء أحبه الناس أو كرهوه يظل وليد مسعود شخصية مؤثرة في الذين يحيطون به . واستتار وليد مسعود هو استتار القناع الفلسطيني الذي يعمل في الخفاء فلا توجد ذريعة ولا وسيلة لإعلان هويته ، أو العمل بالكشف . والغريب أن هذه البنية المستتارة من بنية الضائرات في النصوص العربية قد تحققت كبنية تحتية لعند من الروايات العربية في السبوت الأخيرة . إذ بنية البطل الغائب مصحوبة « بالفاعل المستتر » في قصة « زعلابى » لنجيب محفوظ ، ورواية « موسم الهجرة إلى الشمال » لطبيب صالح ورواية « غرفة المصادرة الإرضية » لجيد طوبا ورواية « الزيفى بركات » لجمال النيطالي . ولأشك أن لاستتار

الاستتار بالأسطورة ، في عملية النص نفسها ، وفي تناقل الأسطورة من بطل إلى بطل . إن التوصيل يحدث داخل إطار النص ، ويربط سلسلة الإبطال بعضهم ببعض ، وبهذا التسلسل يضيف جبرا عنصر الديمومة إلى التراث في حركة لا نهائية .

### ٣ - البنية القصصية الكبرى :

#### نموذج الضائرات في النحو العربي

إن نظرية التوصيل القصصية تقوم على وجود راو تخييل تتم عملية النص على لسانه . ولا يمكن أن يوجد قص بدون راو ، هو فاعل فعل القص . وهذا الراوي يكون دائما في صيغة المتكلم ، سواء ظهر أو لم يظهر ، فإن كل قول أو كل خطاب ، لابد أن ينسب لقائل ، وهذا القائل هو « ضمير المتكلم » . ولقد فطن النحويون العرب في تسميتهم للضائرات إلى العلاقة الوثيقة بين عملية الخطاب وصيغ الضائرات . فقد صنفت صيغ الضائرات في النحو اللغوي على أساس ترتيبية : الفرد الأول (أنا) ، والفرد الثاني (أنت) والفرد الثالث (هو) أما النحويون الهنود فقد عكسوا الترتيب فالفرد الأول هو (هو) والوسيط (أنت) والآخر (أنا) . غير أن هذا الترتيب هو في الحقيقة متعلق بعملية تنظيم تصريف الفعل ، ولا يدل على نوعية العلاقة التي تربط بين الضائرات . غير أن النحويين العرب صنفوا الضائرات طبقا لملامحتها بالخطاب فالتكلم كما تدل على معناه الصيغة الصريفة هو الذي يتكلم ( اسم فاعل ) والمخاطب هو الذي يوجه إليه الخطاب ( اسم مفعول ) أما الغائب فهو الغائب ( اسم فاعل ) عن مقام الخطاب والذي يدور حوله الخطاب . فإذا حولنا هذه البنية الثلاثية إلى بنية التوصيل القصصية نجد أن :

الراوي = المتكلم

القارئ = المتلقي = المخاطب

الشخصية الروائية = الغائب

غير أن هناك مفارقة بين تمثل البنية القصصية وبنية الخطاب من حيث الغياب والحضور ، فإن التكلم والمخاطب يتميزان بالحضور في الخطاب والغائب غائب كما تدل على ذلك تسميته . أما في النص الروائي فإن المتكلم والمخاطب غائبان عن النص بينما يتميز الغائب بالحضور . إن القارئ يسمع صوت الراوي ولكنه يرى ، الشخصية الكثير عنها بضمير الغائب « هو » . ويسيد جبرا في روايته بنية الضائرات النحوية ، فيحول علاقات الحضور والغياب إلى أساسها ، فيدخل الراوي في النص في صيغة التكلم

معظم الاوقات صورة ، تتكرر بمعدل عال في الادب بحيث يستطيع القارئ ، أن يتعرف عليها كمصدر من خبرته الأدبية الكلية ، ( ٢٧ ) .

وتقوم فكرة النماذج العليا على أساسين : الأساس الأول يمثل جوهرية النموذج ، حيث انه حقيقة مجردة تملو فوق العناصر الزمانية والمكانية ، وتتجاوز التفاصيل . أما الأساس الثاني فهو استمرارية النموذج وتكراره ، في عهده من الاعمال المتعاقبة . ومن هنا تأتي النماذج العليا بالنسبة الى دبومة التراث ، فالتراث ينتقل الى الكتاب في صورته الحرفية ، أي النصوص الخاصة الفريدة ، ولكنه ينتقل أيضا في صورة مجردة ، متشكلة في الاسطورة ومن خلالها ، في النماذج العليا . فهل يستطيع الفنان العربي أن يلجأ الى تراثه لاستخلاص بنية النماذج العليا المبتدعة منه ، بحيث يستطيع أن يجسد تجربته الفنية من خلالها ؟ ما هي الصور التي تتكرر بمعدل عال في التراث العربي بحيث تصبح عنصرا عضويا من خبرة القارئ الأدبية الكلية ؟

نريد هنا أن نقف عند نموذج أهل من النماذج التي عاشت في التراث العربي ، وأخذت أبعادا ضخمة ، في جميع مراحل التاريخ الاسلامي ، وهي نموذج « الامام الغائب او « المهدي المنتظر » . والذين درسوا ظاهرة المهدي المنتظر يرون انها لعبت دورا خطيرا في الاسلام . ويقول أحمد أمين :

« انها قد سادت الشرق أكثر مما سادت الغرب ، لأن الشرقيين أكثر اذلا ، وأكثر نظرا للماضي والمستقبل ، والقرابين أكثر نظرا الى الواقع ، فهم والقبيلون أكثر من الشرقيين ، لأن الشرقيين أميل الى الدين وأكثر اعتقادا بالعدل لا يأتي الامم التدين وفكرة المهدي فكرة دينية تمتشج مع هذه الاغراض » ( ٢٨ ) .

وعلى الرغم من وجود فكرة الرجعة في ديانات أخرى غير الاسلام وفي بيئات غير اسلامية ، فاز جوله تسبهر يؤكد أن عقيدة الشيعة في الاسام الخفى الذي لا يد من دجته ، تمسكاز على جميع العقائد المهدية عند المشرقيين والغربيين ، وتنفرد دونها بشدة رسوخها وقوة توكيدها ( ٢٩ ) .

وعلى الرغم من أن فكرة المهدي المنتظر فكرة واردة في اليهودية والمسيحية فإن نموذج المسيح يختلف عن نموذج المهدي المنتظر في الوسيلة التي سيخلص البشرية بها من المذاب والظلم ، فبينما يرمز المسيح الى الفداء والتضحية يرمز المهدي المنتظر الى الكفاح والجهاد من أجل إعادة الامور الى نصابها والاخذ بالآثار .

هذه البنية دلالة خاصة تتضح أكثر عندما نربطها بالمستوى الاسطوري الذي تتحقق فيه .

#### ٤ - البنية الاسطورية .

##### نموذج الغائب او المهدي المنتظر

لقد اكد جبرا في أكثر من موضع أهمية المستوى الاسطوري في بنية الرواية فيقول :

« لقد كان من نتائج تطبيق بعض دواسات التحليل النفسي على الاعمال الروائية والمسرحة الكبيرة أن تبين أن الكثير من الشخصيات والمواقف التي ينسجح خيوطها الروائي باطالة وتعقيد ، يمكن اعادتها في النهاية الى اصولا نجدها في الأساطير التي ابتدعتها الانسان أول يقلتته الفكرية كوسيلة لاندراك الحياة سواء في العراق القديم ، او سوريا ، او مصر ، او اليونان . وقد ظهر أن العديد من روايات الغرب المتأخرة كثيرا ما يعتمد ، ولو دون حس من الكاتب احيانا ، على هذه الاسطورة او تلك مما باتت معرفته ضرورية لكل ناقد فاذا كانت الاسطورة موجودة في الرواية على نحو غامض ما ، فإن الرواية تلمس في انفسنا لانها تستثير الأساطير الكامنة في لا وعي الانسانية كلها .

وتبجسة لذلك ، فإن الكاتب الذي يستطيع أن يوجد جوا وبنه وحدا تلتامك فيما بينها وفي الوقت نفسه ينشج الاسطورة الكامنة في اذهاننا فانه في الواقع ينشج عاطفة او حسا عتيلا خفيا فينا - وهذا ما يجعلنا نستجيب لقصته على أكثر من مستوى واحد ونشعر بأن قصته علالة بعباننا قاهرا وضمنا معا » ( ٢٥ ) .

واننا نشارك جبرا في رايه أن الرواية وهي سلبية الملحة والاسطورة كثيرا ما تستلطنها في بنيتها التحتية . ويمكن استخلاص بنية اسطورة من مجموعة كبيرة من الروايات بل لقد بنى جيسر جويس روايته على نموذج ملحمة هوميروس وما لا شك فيه أن بعض الشخصيات الروائية تحفل في طبيعتها بندا اسطوريا . وهذا البند الاسطوري ارتبط ، في النقد الحديث ، بفهوم النموذج الاعلى او Archetype . وقد اكد كارل يونج أن الاسطورة والحكاية الخرافية ما هما الا تمثيل للنماذج العليا الكامنة في اللاوعي الجماعي ( ٢٦ ) وقد استخدم الناقد نور ثرب فراي هذا المفهوم في كتابه « تشريح النقد » على أنه رمز ، أو في



وإذا كنا قد ركزنا في هذا المقال على البنيات التراثية العربية في هذه الرواية فإن هذا لا يعني إطلاقاً أنها منفصلة عن التراث الغربي ، فإن جبرا جبرا يرى أن « شكسبير والفتى اخوان » و « يوازي بين أقاصيص كليلية ودمسقة وحكايات لافونتين » . ولكن السؤال يظل مطروحا وهو هل هذه الموازنة تولد تركيباً أم تشتتاً ؟ وهل يدخل « المبتور » الى جانب « الرخ » في تناغم أم في تناقض ؟ في الواقع ، لقد نجح جبرا ابراهيم جبرا في صياغة رواية ناجحة ، غنية بمفصلة ، تطرح العديد من التساؤلات حول الكلمة وقدرتها الإيحائية .

« اسطر مفهومة ؟ كل سطر بسنة ، أو شهر ، أو على الأقل يوم ، كيف يمكن لسطر كهذا أن يكون مفهوماً ، وكل كلمة فيه مشدودة الى اوتار متباعدة في فضاء النفس الفسيحة ، المائي بلواتاد خيام ضربت ورفعت بالثبات ؟ » (٣٤) .

فعل الكاتب أن يعيد الى الكلمات العربية كثافتها ، فقد أصبحت الكلمة العربية كلمة دارجة تفقر الى الأبعاد والعنق . ولاشك أن لدى جبرا جبرا احساساً عميقاً بالكلمة وأهميتها ، ومن هنا تأتي أخوة شكسبير والفتى :

« كلمات ، كلمات ، كلمات ، ما الذي كان يقوله رجل كالفتى والكلمات ملء فيه ملء يديه ، ينفخها ويصقلها ، ويدهشها ويثقل بها القاء الدنانير - كذلك القليل التي تفر من البنان كما قال . الكلمات كل شيء . وفي النهاية لا تبقى الا الكلمات . وإذا لم تبقى الكلمات ، لم يبق شيء . » (٣٥) .

وقد أخذ جبرا جبرا من نموذج الامام الغائب عنصر الغياب ، وكما أشرنا فيما سبق ، فقد تكرر هذا النموذج في عدد من الاعمال العربية . وإن وجود جبرا جبرا في بيئة شيعية ، ووضعه بطله في بيئة العراق ، يؤكد ورود هذه الفكرة في الرواية . غير أننا لم نجد تطوراً حقاً لهذا النموذج في الرواية فإن هناك مجموعة من العناصر الاسطورية تتشابه في صياغة شخصية البطل في الرواية ، ويهدف الكاتب الى تقديم شخصية اسطورية تتجاوز حدود الشخصية الواقعية ، فقد ربط بينه وبين ذي القرنين ، كما اسلفنا ، وهذا الربط يمثل جانب البحث في حياته ، وربط بينه وبين « الجدى » . ويبدو من بعض الدراسات حول الاساطير البابلية القديمة أن ثمة علاقة بين الجدى (٣٠) والاله تموز .

« لقد ظهر الاله تموز في جميع النصوص الدينية في صورة راع يصرح بقطع من الماعز والغراف يعزف على الناي .. ويسعدون ربه الاله تموز ببرج الجنى ظاهرة تصود الى ازمان قديمة » (٣٦) .

ويرمز هذا العنصر الى القوة الجنسية في وليد مسعود ، ويربط بينه وبين الرخ (٣٢) ( وقد أدخل جبرا جبرا عناصر كثيرة من الف ليلة وليلة في الرواية ) للتعبير عن قدراته الخارقة ، وأدخل أيضاً عناصر اسطورية مأخوذة من الغرب في صورة الدون جوانية (٣٣) ، لتشكل شخصاً وليد مسعود بالنساء . أن كل هذه العناصر التي تبدو متضاربة تمثل الجوانب المختلفة لشخصية وليد مسعود التي تظل غائبة مميزة للجميع بما فيهم القاريء .

## هوامش

(١) جبرا ابراهيم جبرا : البحث عن وليد مسعود ، منشورات دار الآداب ، بيروت ١٩٧٨ ص ٢٥٥ .

(٢) جبرا ابراهيم جبرا ، نتائج الرؤيا ، للأمانة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٦ ، ص ٧٠ .

(٣) يخبر جبرا جبرا في روايته الى انه « انا الفتى والموال (الكلمات) »

قلت لها فيه شيء  
وانا دايع ومرح  
لالت في الشرب والفتى  
استغنى شره فيه  
ومنى دوب القلبي  
يا دوتو صة وهنية

ما يربط بين غنى الكلمات والموال المسمى .

(٤) مثل تاجع لما نعنيه بقولنا نعنيه في رواية « الزيني يركات » لجنال الفطاني التي تتساءل بدافع الرحمة لاني اياس . فقد استعملت كاتب شكلاً جديداً له جذور في التراث العربي من حيث الشكل وصف فيه قضية مهمة ملحة .

- (٢٢) الرواية ص ٣٦٧  
 (٢٣) الرواية ص ٣٠٨  
 (٢٤) ورد الاسم بالكاف ( كلكاش ) في الرواية  
 فاستخدمناه عند الإشارة الى نص الرواية  
 (٢٥) جبرا ابراهيم جبرا ، الرحلة الثامنة ، ص ٧٦  
 (٢٦)  
 C. G. Jung, The Archetypes and the collective  
 Unconscious New York, Pantheon Books 1959.  
 p. 5.  
 (٢٧)  
 N. Frye, Anatomy of Criticism, New  
 Jersey, Princeton University, Press, 3rd print-  
 ing, 1973 p. 365.  
 (٢٨) أحمد أمين ، المهدي والمهديّة ، القاهرة ،  
 دار المعارف ، ١٩٥١ ، ص ٧٣٦  
 (٢٩) اجنسي جولد-تسيهر ، الطقعة والشرية في  
 الاسلام ، القاهرة ، دار الكتب الحديثة ، ص ٢١٦  
 (٣١)  
 S. Langdon, Tammuz and Ishtar  
 Amonograph Upon Babylonian Religion and  
 Theology, Oxford, Clarendon Press, 1914,  
 p. 162-63.  
 (٣٢) الرواية ص ١٧٤  
 (٣٣) الرواية ص ١٧٤  
 (٣٤) الرواية ص ١١ - ١٢  
 (٣٥) الرواية ص ٣٦٧

- (٥) جبرا ابراهيم جبرا ، يناير الرّيا ، المؤسّسة  
 العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص ٦٧  
 (٦) جبرا ابراهيم جبرا ، الرحلة الثامنة ، المؤسّسة  
 العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، الطبعة الثانية ،  
 ١٩٧٩ ، ص ٧٥  
 (٧) استعملنا هذا المصطلح من د. تامر حسان ،  
 اللغة العربية مباحثا ومباحث ، الهيئة المصرية العامة  
 للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص ١١٤ ، غير اننا نستخدمه  
 بمعنى اشدل كما سيوضح في المثال  
 (٨)  
 M. Riffaterre, le cliché dans la prose lit-  
 téraire, in Essais de stylistique structurale, Flam-  
 marion, Paris, p. 162.  
 Loc. cit. (٩)  
 (١٠) الرواية ، ص ١٢  
 (١١) نفس المرجع ،  
 (١٢) الرواية ص ٣٦٣  
 (١٣) الرواية ص ٣٢٠  
 (١٤) انظر الأمثال التي تبدأ بحرف « زى » في كتاب  
 الأمثال الشعبية لأحمد تيمور ص ٢٣٤ الى ص ٢٦٥ ،  
 (١٥) الرواية ص ١٥  
 (١٦) نفس المصدر  
 (١٧) الرواية ص ٣٢٤  
 (١٨) الرواية ص ٣٢٥  
 (١٩) الرواية ص ٣١٠  
 (٢٠) الرواية ص ٣٥٨  
 (٢١) نفس المرجع



## فصول

### ● ● المصدر القادم عن

#### دراسات نظرية وتطبيقية عن الناهج التالية :

- التحليل الاجتماعي
- البنيوية
- التحليل النفسي للأدب
- الأسلوبية
- السيميولوجية
- منهج التفسير الميثولوجي

## توظيف

# التراث العربي

## في شعرنا المعاصر

يمكن الرجوع ببداية علاقة الشاعر العربي المعاصر بموروثه إلى مرحلة الإحياء ، فليست حركة الإحياء كما مثلها - شعريا - البارودي وجيله إلا نوعا من العودة إلى توثيق علاقة شعراء هذه المرحلة بتراثهم الأصيل في أعرق صوره وأصفاها ، بعد أن مسرت على هذه العلاقة حقبة طويلة من الزمن تعرضت فيها لكثير من الوهن والاضمحلال . بل لعله يمكن القول - بدون كبير تجاوز - بأن علاقة الشاعر العربي بتراثه علاقة قديمة قدم الشعر العربي ذاته ، لهذه العلاقة وإن وعت في بعض العصور ، أو تغيرت صورها وطبيعتها من عصر إلى عصر فهي لم تنقطع أبدا ، حيث لم يكف الشاعر العربي في أي عصر من العصور عن استرفاد تراثه واستلهامه على أي نحو من أنحاء الاسترفاد والاستلهاام ولم يكف نقدنا العربي أيضا منذ القدم عصوره عن دراسة بعض صور هذه العلاقة في إطار أو آخر ... ونحت عناوين متعددة مثل « السرفات الأدبية » و « المعارفيات » و « التشطير والتربيع والتخصيس » وغيرها ... وكل هذه نماذج لعلاقة الشاعر العربي بموروثه الشعري والأدبي عامة ، وهي كلها نماذج لمحاكاة التراث والأخذ منه ، دون محاولة لتطويره أو تنميته ... حيث كان التراث في إطار هذه العصور من صور المساللة هو النموذج المثالي الذي لا ينبغي للشاعر أن يتجاوزَه .



الوسائل تأثيراً عليه (١) . وقد شاعت في شعرنا المعاصر ظاهرة « توظيف التراث » بهذا المفهوم حتى لا تكاد نجد شاعراً من شعرائنا المعاصرين لم يلجأ إلى توظيف معطيات التراث في شعره ، بحيث أصبح هذا التوظيف تكنيكاً أساسياً من تكتيكات بناء القصيدة العربية الحديثة .

وقد تنوعت المصادر التراثية التي استرغمها شعراؤنا معطيات وأدوات تمبير ، ما بين مصادر دينية ، ومصادر أدبية، ومصادر أسطورية تاريخية ومصادر صوفية وفلسفية ، ومصادر أسطورية وفولكلورية ، كما تنوعت المعطيات والعناصر التي استمدوها من كل مصدر من هذه المصادر ، ما بين شخصيات ، وأحداث ، ونصوص ، وقوالب فنية ومجموع شعري ، ومعطيات بلاغية وموسيقية . وتنوعت أيضاً أساليب وتكتيكات وصور توظيف كل معطى من هذه المعطيات ، الأمر الذي يجعل من هذه الظاهرة مجالاً خصباً لدراسات نقدية متعددة حيث لا يمكن لدراسة واحدة أن تحيط بأطراف الموضوع ومن ثم فإن هذه الدراسة ستكتفى برصد الظاهرة في خطوطها وملامحها العامة ، عل أمل أن يحظى كل جانب من جوانبها بدراسة مستقلة (٢) .

### توظيف الشخصية التراثية :

الشخصية هي أكثر معطيات التراث توظيفاً في شعرنا العربي المعاصر ، فقد صانف شعراؤنا في تراثهم - بمصادره المتعددة - كثيراً من الشخصيات التي عاشت يوماً ما تجربة شبيهة بتجاربهم . وقد كان طبيعياً - نتيجة احساسهم بالألغاز التاريخية الذي يظم صموت كل منهم إلى أصوات معاصريه وكل الأصوات التي سبقته - أن نجد الشاعر يفسح المجال في قصيدته للأصوات التي تجاور صلاحه ، والتي مرت ذات يوم بنفس التجربة وعانتها كما عاناها الشاعر نفسه . وليس هذا إلا إيماناً منه - وتأكيداً من جهة أخرى - لوحدة التجربة الإنسانية (٣) . وقد بلغت بعض الشخصيات التراثية حداً من الذبوع في شعرنا الحديث بحيث أصبحت تمثل ما يمكن أن نسميه « نموذجاً رمزياً تراثياً » ، ومن هذه الشخصيات مثلاً شخصية « الحلاج » من التراث الصوفي ، وشخصية « صلاح الدين الأيوبي » من التراث التاريخي ، وشخصية « المتنبي » من التراث الأدبي وشخصية « السندباد » من التراث الأسطوري والفولكلوري ، حيث شاعت هذه الشخصيات في نتاج شعرائنا المعاصرين بحيث يندر أن نجد شاعراً معاصراً لم يستخدم واحدة منها في قصيدة أو أكثر من قصائده .

ويكمن أن تتناول توظيف الشخصية التراثية في القصيدة الحديثة من خلال ثلاثة أطر :

أولاً : من حيث نوعية الشخصية الموظفة وطبيعتها  
ثانياً : من حيث صورة توظيفها .

## ● توظيف التراث العربي

### في شعرنا المعاصر

ولكن شعرنا الحديث عرف في ثلاثة العقود الأخيرة صورة من صور علاقة الشاعر بالتراث لم يسبق له أن عرفها في تاريخه الطويل ، وهذه الصورة هي ما يمكن أن نطلق عليه : توظيف التراث ، بمعنى استخدام معطياته استخداماً فنياً إيحائياً ، وتوظيفها رمزياً لحل الأزمات المعاصرة للرؤية الشعرية للشاعر ، بحيث يسقط الشاعر على معطيات التراث ملامح مآثاته الخاصة ، فتصبح هذه المعطيات معطيات تراثية - معاصرة ، تمر عن أشد صوم الشاعر المعاصر خصوصية ومعاصرة في الوقت الذي تحمل فيه كل عراقة التراث وكل أصالته ، وبهذا تندو عناصر التراث خيوطاً أصيلة من نسج الرؤية الشعرية المعاصرة ، وليست شيئاً مقحماً عليها أو مفروضاً عليها من الخارج . وفي هذا الإطار الجديد للعلاقة بين الشاعر والتراث تصبح هذه العلاقة أكثر ثراءً وعمقاً فهي علاقة قائمة على تبادل الطاء ، يأخذ الشاعر من تراثه ويعطيه ، يستوفده ويرفده ، وبهذا تغنى التجربة الشعرية المعاصرة والتراث كلاهما ، فإذا كان الشاعر المعاصر يسترشد تراثه أدوات وعناصر ومعطيات يوظفها لتجسيد رؤيته المعاصرة فانه يثرى هذه العناصر التراثية بما يكتشفه فيها من دلالات إيحائية وبما يفجره فيها من قدرات تمبيرية متجددة ، بحيث ترتد هذه العناصر أكثر غنى وجوية وتجنداً وقدرة على البقاء .

وقد اهتم الشاعر العربي المعاصر إلى هذه الصورة من صور العلاقة بالتراث عبر بحثه الدائب عن أدوات ووسائل تمبيرية تسمح لاستيعاب إبعاد رؤية المعاصرة بكل ما فيها من غنى وتشابك وتعميق وتستطيع أن تنقل هذه الرؤية إلى وجدان المتلقي بكل حرازتها وطزاجتها وصدقها . وقد وقع الشاعر في بحثه ذلك على منجم بكر ، غنى بالكنوز التي لا ينفد لها عطاء . ألا وهو التراث ، حيث وجد بين يديه تراثاً بالغ الغنى والتنوع ، متعدد المصادر والموارد ، ومن ثم فقد مكث على كنوز هذا التراث يستمد من مصادره المتنوعة أدوات وعناصر ومعطيات يسمح عنها غبار القرون ويفجر فيها طاقات الإبداع والتعبير المتجدد وقد أدرك أن المعطيات التراثية تكتسب لونا خاصاً من القداسة في نفوس الأمة ، ونوعاً من الصبوق يوجدها ناتها ، لا للتراث من حضور حي ودائم في وجدان الأمة ، والشاعر حين يتوسل إلى الوصول لوجدان أمته بتوظيفه لبعض مقومات تراثها يكون قد توصل إلى هذا الوجدان بأقوى

ولكن التواد لم يتورعوا عن قتلها حين خيل اليهم انها حادا عن الطريق :

**ولكى اثار من اجل ابي ذو انا كنت على عثمان  
سيلا من حصار**

**وكيلا يظف القوم وينسوا ما ترددت بان اقطع  
راس ابن العوام**

**رغم علمي ان من يقتله يفسى جهنم**

ويصور الشاعر ثورية على واقدهما . حينما امتشق السيف ينادي سيفك اللوب الى الله تقدم ، اتقدم . . . ولكن هذه الثورية ما تلبث ان تغتر ، ويبدأ هذا الفتور بلون من التردد في اتخاذ المواقف لا يتلام وما في الثورية من اقدام وعرامة . . . ثم تأخذ الفجوة بين الخارجى وعلى - او بين الشاعر والقوى التى كان يدين لها بالولاء - فى الاتساع ، بعد ان بدأت نتائج تقاعس هذه القوى تظهر فى الزمام والانجرافات المتكررة ، والانهياب لكل الأساليب الوضعية التى كانت تخاليل أحلام الشاعر الخارجى وجيله بحيث أصبح يارس لونا من التسبد الخانع لهذه القوى التى فقت ثورتها :

**واذا العلم الذى جاهدت حتى اصنمه**

**بين كلى تحطم**

**وخيل الروم تغزوني بدارى ، وعلى قابع فى  
الصومعة**

**والا فتيتا بين المجالس**

**تركوا السيف ليفشوا حلقات الذكر والتسبيح  
حوله .**

ويحاول الشاعر - عبثا - ان يلفت نظر هذه القوى الى خطورة الوضع الذى تردت اليه ، وأن يستنهض فيها ثورتها القديمة وتقامها ، ولكن هذه القوى تحاول ان تصمت صوته النائر الذى يفضح ترددها باللين والحيلة اولا ، ثم بالenf بعد أن اخفقت الحيلة ، ويتنسى الامر بالشاعر الى أن يملن تمرده على هذه القوى ، وانضمامه الى صفوف الخارجين عليها . ويجسد الشاعر الموقف فى أبيات قليلة عميقة الدلالة رحيبة الإيحاء :

**جذبنا صحتهم بهم : لا تبطلوا بالحرب اخبار  
الحروب ،**

**ليل لى : ان لم تجد له تيمم**

**للت : مولى . . تطلع لنعوم . . لم يتكلم**

**للت : مولى . . اما قلت لنا ان الجهاد . .**

**قطع الحاجب بالسيف النداء**

**وعلى صامت لا يتكلم**

**حمل الحاجب صوتي فى الله**

**وعلى صامت لا يتكلم**

**ولدا أعطيت سيلي لابن ملجم**

### ثالثا : من حيث تكتيك توظيفها .

١ - أما من حيث نوعية الشخصية وطبيعتها فاننا نجد الشخصيات التى وظفها شعراؤنا المعاصرون تتنوع ما بين الشخصيات الواقعية التى لها وجودها الحقيقى التراثى ، ككل شخصيات الأدباء ، والصوفية ، وكل الشخصيات ذات الوجود التاريخى ، والشخصيات النموذج التى لم توجد تاريخيا بأعيانها وإنما وجدت بصفتها ، كشخصية «الخليفة» مثلا، وشخصية «الخارجى» والشخصيات المخترعة التى اخترعها خيال أدبى ، كشخصية «أبى زيد السروجى» مثلا بطل مقامات الحريري، وإذا كنا نستحدث بلون من التوسع عن «الشخصيات الواقعية» أثناء حديثنا عن صور توظيف الشخصية وتكتيكات هذا التوظيف، فاننا نركز هنا على توظيف الشخصية النموذج ، والشخصية المخترعة .

ففى قصيدة «خارجى قبل الأوان» (٤) للشاعر ممدوح عدوان يوظف الشاعر شخصية نموذجيا هى شخصية «الخارجى» ، فى التعبير عن خروجه على بعض القوى السياسية التى كان يدين لها بالولاء من قبل ، بعد أن تنكرت هذه القوى للقيم الوطنية التى كانت تشد إليها الشاعر وجيله . . .

وقد وفق الشاعر فى توظيفه لنموذج الخارجى للإيحاء بإيماء رؤيته الخاصة ، فالخارجى هو ذلك النائر الذى أخلص الولاء لعل بن أبى طالب كرم الله وجهه ، وحارب تحت لوائه كل القوى التى كانت تنازعه الحق فى الخلافة ، لا يقدمه الى موقفه هذا الا إيمانه بكل ما يمتلئ على من قيم ، حتى اذا ما مال على الى مسألة هذه القوى المناوئة له أحس الخارجى أن غلبت على القيم التى كانت تفرض عليه الولاء له ، ولهذا خرج على على وعلى أعدائه مما . . . والخارجى فى القصيدة رمز للشاعر وجيله الذى منح ولاده المطلق لهذه القوى السياسية التى كانت تمثل فى وقت ما قيمة ثورية حقيقية فى وجودنا العربى ، ثم خاب أمل الشاعر وجيله فى هذه القوى بعد أن فترت ثورتها فخرجوا عليها . . . ويرمز الشاعر فى القصيدة الى هذه القوى بشخصية على كرم الله وجهه .

يقول الشاعر فى مطلع القصيدة على لسان الخارجى :

**أنا من جند على**

**فارس لم يرهب الموت ، ولم يعطل بعقمن**

**معه فى أحسد قائلات وحدى ، وبكلى رددت**

**السيف عن صدر النبى**

ويبالغ الشاعر فى تصوير ثورته وصراوته - فى وضع الحق فى نصابه مها كان الضن فادحا موثقا فى ذلك موقف أصحاب على من الزبير ابن العوام رضى الله عنه حين خرج على على مع عائشة رضى الله عنها ، وكذلك موقف التواد من عثمان رضى الله عنه ، وكلاهما صاحبى جليل

وعبد الرحمن بن ملجم هو الخارجي الذي قتل  
عليًا كرم الله وجهه . (٥)

أما الشخصية المختلعة فمن النماذج الجيدة  
لتوظيفها قصيدة «أبو زيد السروجي» (٦) للشاعر  
عبد الوهاب البياتي التي اخترعها الحريري في  
مقاماته ، وأبو زيد بطل مقامات الحريري نموذج  
للأديب الانتهازي المأكر الوصول ، الذي لا يتورع  
عن اللجوء إلى أدنى الوسائل وأحطها في سبيل  
الوصول إلى أهدافه وتحقيق ملامحه ، وهو مع  
ذلك يتمتع بطاقات أدبية رائعة ، ولكنه يسخر كل  
طاقاته في سبيل تحقيق أطماعه ، مع لون من الظرف  
والذكاء . . . وقد وظف البياتي في قصيدته شخصية  
السروجي ليفتح من خلالها كل أولئك الذين يبيمون  
ضآئهم وكرامتهم في سبيل تحقيق أغراض مادية  
زائلة ، ويتحالفون حتى مع الشيطان في سبيل  
تحقيق هذه الأغراض . ولذلك فإن الشاعر يركز  
على صفة «الانتهازية» في أبي زيد ويبرؤها ، ويصور  
الرجل تصويرا بشعا منفرا ليرمز به إلى أصحاب  
الكلمة المعاصرين الذين يسخرون كلمتهم لتحميد  
الطغيان وتبرير الفساد ، الذين ولع البياتي في  
شعره بانتقادهم انتقادا لاذعا مرا ، ولذلك نجد  
أسلوبه هنا يحمل نبرة هجائية خشنة . . فابو زيد  
في القصيدة .

كان يفنى . . كان شحلا بلا حياة

يجتر ما في كتب الأموات ، أو يسطو على الأحياء  
وهو أيضا :

صنعتهم تقبيل أيدي الناس والفناء

وشتمهم لأنه حرب

يعرف من أين وأين تؤكل الكفايت والإلهاء

وقد حاول الشاعر أن يكسب شخصية السروجي  
مدلولاً شمولياً بحيث تصبح رمزا للانتهازية الضمير  
في كل زمان وكل مكان ، الذي يمدد كل طامع  
ويبيع صوته لكل غاز ، ويرتبط اسمه بكل سقوط  
ويفنى في كل مأساة ، ولذلك فقد :

كان يفنى عندما اغار هولوكو على بغداد

واستسلمت طرودا

وعلفت في قلب ملويد وفي أبوابها الأعواد

وكأنا خشي الشاعر ألا يدرك القارئ المدلول  
الرمزي لشخصية أبي زيد في القصيدة ، فحرص  
على أن ينص على أن الشخصية موفقة في القصيدة  
توظيفاً رمزياً وإن شخصية السروجي « من أبطال  
مقامات الحريري ، وهي شخصية نموذجية لكل  
الناس الذين على شاكلته في كل زمان ومكان » .

٢ - أما من حيث صور توظيف الشخصية فإن  
الشاعر قد يوظف الشخصية لتكون صورة جزئية  
- أو عنصراً في صورة - من الصور الشعرية في  
القصيدة ، وقد يوظفها لتكون معادلاً تصويرياً لبعد  
متكامل من إبعاد رؤيته الشعرية في القصيدة

يستقطب في إطاره مجموعة من الصور الجزئية .  
وقد يوظفه إطاراً فنياً رمزياً عاماً لرؤيته برمتها ،  
وقد يوظفها آخرى - ولعل هذه الصورة هي أرقى  
الصور وأنضجها - عنواناً رمزياً عاماً على مرحلة  
كاملة من مراحل تطوره الشعري ، كما فعل  
الشاعر خليل حاوي مثلاً مع شخصية « السندباد »  
التي وظيفها في قصيدتين مطولتين يمثلان مرحلة  
كاملة من مراحل تطوره الشعري ، ربما كانت  
أنضج مراحل رحلته الشعرية كلها .

وهاتان القصيدتان هما « وجه للسندباد »  
و « السندباد في رحلته الثامنة » اللتان تحتلان معظم  
صفحات ديوانه الثاني « الناي والريح » (٧) .  
وكان قد مهد لتوظيف شخصية السندباد في  
هاتين اللقصيدتين بقصيدة أخرى في ديوانه الأول  
« نهر الرماد » اكتشف فيها ملامح شخصية  
السندباد وإن لم يوظفها توظيفاً رمزياً مباشراً وهي  
قصيدة « البحار والدرويش » (٨) . وقد حاول  
أكثر من شاعر من شعرائنا المعاصرين أن يوظفوا  
بعض الشخصيات التراثية على هذا النحو من أنما  
التوظيف ، كما فعل السياب مثلاً في توظيفه  
لشخصية « إيب » ، وكما فعل أدونيس في  
توظيفه لشخصية « ميار » ، ولكن واحداً من  
حاولوا توظيف الشخصية للتراثية عنواناً رمزياً  
على مرحلة لم يبلغ ما بلغه الدكتور خليل حاوي  
في توظيفه لشخصية السندباد الذي يعد من أروع  
نماذج توظيف الشخصية في شعرنا المعاصر (٩) .

أما الصورة الأولى من صور توظيف الشخصية  
ربما كانت أهم هذه الصور شأناً من الناحية  
الفنية ، فحين يوظف ممدوح عدوان مثلاً  
شخصية « عبد الرحمن بن ملجم » لتكون عنصراً  
من عناصر صورة جزئية - أو رمز جزئي - في  
قصيدة « خارجي قبيل الأوان » ، نجد أن دور  
الشخصية في الصورة لا يتجاوز كثيراً دور المفردة  
اللغوية المادية في أية صورة شعرية أو رمزية  
شعرية ، ولذلك فإن الشعراء حين يوظفون الشخصية  
كعنصر في صورة أو رمز كثيراً ما يدعون هذا  
للعنصر بمجموعة من العناصر التراثية تزيد من  
فعالية هذا العنصر ورحابة إيحائه ، كما فعل  
ممدوح عدوان نفسه بالنسبة لشخصيات عثمان ،  
وأبي ذر والزبير بن العوام وعبد الرحمن بن ملجم ،  
وكلها شخصيات تراثية وظيفها للشاعر عناصر في  
صور جزئية ، ولكنه دعم بعضها ببعض ، ودعماً  
كلها بوضعها في الإطار التراثي العام الأمر الذي  
عنى من فعالية وظيفتها في القصيدة .

أما توظيف الصورة معادلاً رمزياً - أو تصويرياً  
بشكل عام - لبعد من أبعاد رؤية الشاعر في  
القصيدة فإن الشخصية في إطار هذه الصورة  
من صور توظيف الشخصية التراثية تتأزر مع  
مجموعة من الأدوات التصويرية الأخرى - التي

في القدرة على تحقيق لون من التفاعل المتكافئ، بين الدالّتين بحيث لا تطفئ أحدهما على الأخرى، والشاعر المجيد هو الذي يلفظ الملامح والسمات الدالة في الشخصية التراثية المولفة ، هذه الملامح والسمات التي تستطيع التراسل مع الأبعاد المعاصرة التي ينوطها الشاعر بها بحيث تستطيع حل هذه الأبعاد والإيحاء بها بدون تصسف .

ولكن يحدث أحيانا أن يوظف الشاعر بعض الشخصيات التراثية التي لا تنهض ملامحها بحمل أبعاد رؤيته المعاصرة ، ويصنف فراسقاط أبعاد رؤيته الخاصة على ملامح هذه الشخصية التي لا تستطيع التراسل مع ما يحاول الشاعر إسقاطه عليها من أبعاد ، ونتيجة لذلك تبدو الملامح المعاصرة مقحقة على الشخصية التراثية ومفروضة عليها فرضا ، وليست نابعة من قدرة الشخصية على الإيحاء الذاتي بهذه الملامح الفنية . ومن نماذج هذا التصنف ما صنعه أدونيس بشخصية دهميارو التي حاول أن يوظفها عنوانا رمزيا عاما على مرحلة من مراحل تطوره الفكري ، وهي تلك المرحلة التي تحمس فيها لرفض الواقع الحضاري العربي ، وجعل مهيأ عنوانا رمزيا عاما على هذا الرفض ، وكتب ديوانا كاملا سماه « الثاني مهيأ الدمشقي »

ولكن أدونيس حاول أن يسقط على ملامح مهيأ دلالات وإبعاد معاصرة شديدة الصومية ، وشديدة التعقيد ، وشديدة الغرابة ولم تستطع ملامح مهيأ أن تتسع لهذه الدلالات الحديثة وتصلها وتراسل معها فلم تتم بالتالي عملية التفاعل الرمزي المفروض بين الملامح التراثية واللامح المعاصرة لكي يؤدي الرمز التراثي وظيفته ، وجاءت شخصية مهيأ في هذه المحاولة شديدة الغرابة ، فهو كما يصوره الشاعر في مقطع نثرى بعنوان « زمور » قدم به القصيدة « فارس الكلمات الغريبة » (١١) : « يملأ الحياة ولا يراه أحد ، يصير الحياة زبدا ويغوص فيه ، يحول اللد إلى طريدة ويمدو يائسا وراعا . الخ » .. ويقول عنه في مقطع من مقاطع القصيدة :

**مهيأ وجهه غانه عاشقوه**

**مهيأ اجراس بلا وزن**

**مهيأ مكتوب على الوجوه**

**الخنية تزودنا خلسة .. في طرق بيضاء متفلة**

**مهيأ ناقوس من التالهن**

**في هذه الأرض الجلييلة .**

وعكذا يصف الشاعر يسقط على ملامح مهيأ من أبعاد رؤيته الشعرية الخاصة الغريبة ما لا تتحملة هذه الملامح أو تستطيع الإيحاء به .

وفي إطار هذا التكنيك العام لتوليف الشخصية التراثية كرمز تعتمد التكنيكات الجزئية وتنوع، فقد يوظف الشخصية الواحدة أكثر من شعابا توليفيا رمزيا ، وربما للإيحاء برؤى شعرية شديدة النفاذ ، ومع ذلك تظل لكل محاولة طابعها

غالبا ما تكون بدورها شخصيات تراثية أو معطيات تراثية بشكل عام - على تجسيد الأبعاد المختلفة لرؤية الشاعر بحيث تجسد كل شخصية بعدا من أبعاد هذه الرؤية . في قصيدة « رحلة في أعماق الكلمات » (١٠) للشاعر فوزي العنتيل وطف الشاعر عدة شخصيات تراثية هي شخصيات خالد بن الوليد وعنصرة العبيس . وأبي الطيب المنبى ، والحجاج بن يوسف ، وسيف الدولة الحمداني ، وناط بكل شخصية منها حمل بعدا من أبعاد رؤيته الشعرية التي تتألف من رحلته في أعماق التاريخ من خلال نظرة معاصرة تحاول أن تربط الماضي بالحاضر ، وتقابل بين واقعنا الحالي المتفلسخ وماضينا المضيبي الذي اقترلت فيه الأقوال بالأفعال - فالتكسبت الكلمات قيمتها ونصاعتها ، يقول الشاعر مثلا موفقا لشخصية عنصرة البيان قيمة الكلمات حين تقترن بالفعل الشعاب ، ويدين بالتالي الأقوال الطعانة التي لا تقترن بالأفعال :

**وانشقت حجب الغيب عن العبيس يجر الرمح على الفلوات**

**فاهتز وحاد الأشواق المتطلعات**

- يا عنصرة العبيس ( هفت حزين الثرات )

**كلما تارك عانقها سيفك في عرس الدم**

**قتلانا نور حسامك في فجر الكلمات**

**ودعنا الموت فلم تعجب**

**حدثني كيف ملق الموت ، وما لونه ؟**

**انشدني ، حتى تزهري في دوحى الجنة**

أما الصورة الثالثة من صور توليف الشخصية - وهي توليفها إطارا عاما للرؤية الشعرية - في القصيدة برمتها - فهي أكثر الصور الأربع شيوعا في شعرنا المعاصر ، وقصيدتنا « خارجي قبل الأوان » و « أبو زيد السروجي » نموذجان من نماذج هذه الصورة .

٣ - أما عن تكنيكات توليف الشخصية

التراثية في القصيدة الحديثة فإن التكنيك الشائع هو توليفها كرمز ، بمعنى إسقاط الأبعاد المعاصرة للرؤية الشعرية على الملامح التراثية للشخصية ، بحيث توحى هذه الملامح أبعادا رمزيا بأبعاد الرؤية المعاصرة ، فمدوح عنوان مثلا في « خارجي قبل الأوان » أسقط ملامح تمرده الخاص على بعض القوى السياسية التي كان يدن لها من قبل بالولاء على ملامح شخصية « خارجي » كما أسقط ملامح القوى التي خرج عليها على شخصية علي كرم الله وجهه ، بحيث أصبح الخارجى في القصيدة رمزا للشعاب المتمرد كما أصبح على رمزا لهذه القوى التي يعن الشاعر تمرده عليها .

وتتولد الدلالة الرمزية للشخصية في إطار هذا التكنيك من خلال التفاعل الفني الخلاقي بين الدلالة التراثية - الحقيقية - للشخصية ، والدلالة المعاصرة - المجازية - لها ويتفاوت الشعراء

لا يتزلا السجى ولا يطير

يومي . يستنشدي ، انشده عن سيله الشجاع

وسيله في غمده ياكله الظما  
وعنما يسقط جفاه الثقيلان وينكفي.

أسير مثقل الخطى في ردهات القصر ..

نجد الشاعر يسقط الأبعاد المعاصرة مباشرة على الملامح التراثية التي برع في التقاطها بحيث ترسل تراسلا بارعا مع الأبعاد المعاصرة . وتلك ناحية برع فيها أمل دنقل براعة كبيرة في كل توظيفاته التراثية بحيث يقيم تكافؤا بارعا بين الدلالة التراثية والدلالة المعاصرة للمعطيات التراثية التي يوظفها . ويتم التفاعل البارع بين الدلالتين دونما تكلف لتتشع المعطيات التراثية بإيحاءات بالغة الفنى والرحابة ، فاللحنى هنا هو مصاصب الكلمة المعاصر حين يضطر أن يكون بوقا أجيرا في جوقة سلطة ساقطة ينشدها عن سيفها الشجاع - وهو في غمده ياكله الظما - وهو يمارس طفرس الغيبوبة لا حيا فيها وانما هربا من احساسه الآليم بالسقطة ، وقد نهضت الملامح التي وطفها الشاعر بصبه الإيحاء بكل هذه الدلالات دون أن تكف لحظة عن أن تكون ملامح تراثية أصيلة لشخصية المحتنى ، وتلك هي عبقرية الشاعر وتفرد .

أما البياتي فلا يسقط الأبعاد المعاصرة لرؤيته على الملامح المباشرة لشخصية المحتنى بحيث ترمز هذه الملامح لتلك الأبعاد ، وانما هو يستوحى هذه الملامح من توليد مجزوعة من الصور الشعرية التي توحي بنفس الدلالات التي أوجت بها أبيات أمل دنقل . يقول البياتي في قصيدته المطولة « موت المحتنى » ( ١٣ ) :

سفينة الضباب يا طوفوتى تطفو على بحر من  
الدروع

تشخى في مرفئها .. تجوع

تزي على رصيفهم ، تستنطف الخليفة الأبله ،  
تستجلى ، تهز بطنها ، ترفس فوق لهب  
الشموع



الخاص وطعمها الخاص ، فلو أخذنا مثلا شخصية كمنصية أبي الطيب المتنبي ، وهي من الشخصيات التي فتن شعراؤنا بتوظيفها لثرائها الشديدا بإمكانات الإيحاء والتعبير ، فسوف نجد عددا كبيرا من الشعراء قد وطفوا هذه الشخصية بكل صور التوظيف وتكتيكاته ، فمن الشعراء الذين وطفوا هذه الشخصية خليل الخوري في عدد من القصائد أطلق عليها عنوان « رسائل إلى أبي الطيب » ، وأصدروها في ديوان خاص ، وأمل دنقل في قصيدة « من مذكرات المحتنى في مصر » ، والبياتي في قصيدته المطولة « موت المحتنى » ، والياس لحود في « ولادة للحنى » ، ومحسى الدين خريف في قصيدة « يوميات المحتنى في شمع بوان » . . . . . وغيرها وغيرها . . . وكل هذه قصائد وظف فيها الشعراء شخصية المتنبي اطارا رمزيا عاما للرؤية الشعرية في القصيدة ، وإلى جوار هذه القصائد توجد عشرات القصائد الأخرى التي وظفت هذه الشخصية صورة أو عنصرا في صورة أو معادلا تصويريا ليمد من أبعاد الرؤية الشعرية ، وعلى الرغم من هذا ظل لكل محاولة من هذه المحاولات طبيعتها التمييزية ، ومع أن بعض هذه المحاولات قد اتفق في توظيف ملامح معينة من شخصية المحتنى كما اتفق أو كاد في الهدف الإيحائي الذي وظف له هذه الملامح ، فقد ظل لكل محاولة تفردها الفنى وخصوصيتها التمييزية .

فمن الملامح التي ولع شعراؤنا بتوظيفها من شخصية المتنبي محنته في بلاط كافور ، وإحساسه بالندم المرير على سقوطه وببمه ضميره وفنسه لكافور ، وتقنيه بأمجاده الزائفة . رغم اقتناعه بتفاهته وموانه ، واليعد المعاصر الذي ولع الشعراء بالرمز إليه بتوظيف هذا الملح هو أدانة صاحب الكلمة المعاصر حين يسخر كلمته لتسكون بوقا في جوقة سلطة باغية ، تسجد طغيانها ، وتخضع لها أمجادا وهمية ، وتدافع عن طغيانها وسقوطها ونسأدها ، وإدانة مثل هذه السلطة التي تضطر صاحب الكلمة إلى مثل هذه السقطة وتصوير محنته النفسية والشمورية بينه وبين ضميره .

ومن الشعراء الذين وطفوا هذا الملح للإيحاء بهذا البعد الشاعران أمل دنقل ، وعبد الوهاب البياتي ، فلنر كيف استطاع كل منهما أن يحتفظ لحاولته بتفردا وتميزها . يقول أمل دنقل في قصيدته « من مذكرات المحتنى في مصر » ( ١٤ ) :

أكره لون العصر في اللقينة

لكننى أدمنتها استشفاءا

لأننى هذا أتيت هذه المدينة

وعصرت في القصور بقاءا

عرفت فيها الداما

أمثل ساعة الفصحى بين يدي كافور

ليطمئن قلبه ، فما يزال طيره المأسور



انشأ بين هذه الشخصيات وبين الإبعاد المعاصرة علاقة مقابلة ليولد نوعاً من المقارفة التصويرية يدين فيها تقاصر الواقع العربي عن تلبية صرخات الاستغاثة العربية في فلسطين والجزائر - التي لم تكن قد تحررت يوم كتب الشاعر هذه القصيدة - والاكثاف، بفقد المؤثرات ، وممارسة طقوس الحزن . والشاعر يبدأ القصيدة بالمقابلة بين موقف المتصالحين الآخرين العظيمين صرخة المرأة التي أمنتجحت به ، والموقف العربي المعاصر من صرخات الاستغاثة في فلسطين والجزائر :

**الصوت الصاخب في عمورية**

**لم يذهب في البرية**

**صوت البغدادى الثاني**

**شق الصحراء إليه .. لباه**

**حين دعته تحت عريه**

**« وامتصاه »**

**لكن الصوت الصاخب في طبرية**

**لباه مؤتمران**

**لكن الصوت الصاخب في وهران**

**لبته الإحزان**

ويستمر الشاعر في المقابلة بين الأطراف التراثية والإبعاد المعاصرة ، فيقابل بين موقف أبي تمام ودعوتِهِ إلى القوة ، وتفضيله للسيف على الكتب ، السيف أصدق أنباء من الكتب ، وبين موقفنا المتخاذل الذي استبدل القول بالقوة :

**وأبو تمام الجند حزين لا يترنم**

**قد قال لنا ما لم نفهم**

**والسيف الصادق في العهد طويناه**

**وقلنا بالكتب المروية**

**توظيف الحدث التراثي :**

أحياناً يوظف الشاعر حدثاً أو مجموعة من الأحداث التراثية التي يحس بأن ثمة لونا من التراسل الشعري بينها وبين رؤيته المعاصرة ، ومن ثم فإنه يوظف هذا الحدث أو الأحداث رمزياً للأيحاء بأبعاد هذه الرؤية .

وكثيراً ما يقتصر توظيف الحدث بتوظيف الشخصية لأن الحدث لا بد أن يقوم به شخص ما أو مجموعة من الأشخاص ، ولكن الشاعر أحياناً يركز على الحدث في ذاته ويشكل بناء القصيدة جزئيات هذا الحدث ، ويسقط إبعاد رؤيته على تفصيلات الحدث ومفرداته . وقد يختار الشاعر حدثاً واحداً عاماً متكاملاً ليجهله أطواراً عاماً لرؤيته يوظف تفصيلاتاً توظيفا رمزياً للأيحاء بأبعاد رؤيته ، وقد يختار مجموعة من الأحداث المترابطة - على أي نحو من أنحاء الترابط - بحيث تتآزر على نقل الإبعاد المختلفة للرؤية الشعرية .

**سفينتي شاذخة القلوب  
لكنها - والبحر في انتقامها - تمن الرجوع**

فليس في الأبيات شعائر يمازج الخسر استشفاء ، وإنما سفينة تطفو على بحر من السمع والصورتان تنتحيان إلى ملاح أخنبي باعتبارين مختلفين، وتوحيان بنفس الدوحة - وسى احساس المرير بحنة السقوط - بأسلوبين مختلفين . ويستمر الشاعر بعد ذلك بنبرته الهجائية الخسنة يولد من ملمح الاحساس بحنة السقوط في شخصية المتنبي مجموعة من الصور التي تدل على هذا الموقف بطريفة - السلطان والشاعر - وتعتبر عما عبر عنه أمل دنقل في أبياته بمجموعة من التبعيرات الرمزية المتحمية انتهاء مباشرة إلى الملامح

التراثية للمتنبي من احساسه بأنه أصبح بغيثاً في بلاط كافور ، ومن تغنيه بشجاعته وهو اعلم الخلق بغيثه ، ومن حنينه الخفي للانتماء من أسرار هذه المحنة . البياتي يعبر عن هذا كله بصور هجائية عنيفة النبرة ، مولدة من موقف المتنبي في بلاط كافور ، فسيفنة الضباب - التي هي المعادل الشعرى للمتنبي بدلالتيه انتزاعيه وللمرزية - « تزني » وتستعطف الحليفة الأبله ، وتستجدي ، « تهز بطنها » ، « ترقص » ، وهي مع هذا كله « تمن للرجوع » ، « للهرب من هذا الرصيف الذي اضطرت فيه إلى ممارسة طقوس السقوط ، ان هذه الصور كلها تنتمي إلى نفس المناخ الإيحائي الذي تنتمي إليه أبيات أمل دنقل ، ومع ذلك تفردت كل من المحاوتين بطبيعتها الخاصة وإصالتها وتفرعها .

وإذا كان توظيف الشخصية كرمز تراثي عن طريق إسقاط إبعاد الرؤية الشعرية على ملامحها هو التكنيك الشائع في توظيف الشخصيات التراثية في شعرنا المعاصر فإن هناك إلى جانبه تكنيكاً آخر أقل منه شيوعاً يحتفظ في إطاره للشخصية بلامحها التراثية ، ولا يسقط عليها الإبعاد المعاصرة لرؤية الشاعر وإنما ينشئ الشاعر علاقات أخرى بين أبعاد رؤيته ولامح الشخصية التراثية الموهطة كملافة التقابل مثلاً بهدف توليد نوع من المقارفة التفسيرية بين الدلالة التراثية للشخصية وبين الإبعاد المعاصرة ، كما فعل صلاح عبد الصبور مثلاً في قصيدته «أبو تمام» (١٤) التي ألقاها في مهرجان أبي تمام عام ١٩٦١ ، ووظف فيها ثلاث شخصيات تراثية هي شخصية «أبي تمام» وشخصية الحليفة العباسي ، للمتصم ، وشخصية المرأة العربية التي استنجدت بالمتصم عندما أسرها الروم وأطلقت صيحيتها المشهورة « وامتصاه » التي لبسها المتصم فزحف إلى عمورية التي أسمرت فيها المرأة بجيش ضخم لفتح عمورية وحرر المرأة ، وبعد الصور في هذه القصيدة لم يسقط على هذه الشخصيات التراثية دلالات معاصرة بحيث تصبح هذه الشخصيات رموزاً على نحو ما رأينا في النماذج السابقة . للإبعاد المعاصرة لرؤيته في هذه القصيدة ، وإنما

## ولم اغادر في الفراش صاحبي يضل الطالب فليس من يطلبني سوى أنا القديم

ولا ينسى الشاعر أن يوظف جزئية متابعه  
سراقة للرسول عليه السلام وصاحبه ، وسوخ  
أقدام فرسه في الرمال حين أوتشت أن يتركهما ،  
وهو يوقف هذه الجزئية لإيحاء بذلك الاحساس  
الذي يندفع على قياحه بهذه المفارقة ، وحرصه  
على أن يخلق هذا الندم بحيث لا يعمق رحلته ،  
فلا شك أن الشاعر الذي نمت ذاته وترعرعت في  
ظل هذا الواقع الموبوء يحس بنوع من الارتباط  
بالشعور الحميم بهذا الواقع الذي يجد في الهرب  
منه ، وبذاته التي يجد في الخلاص منها ، ومن ثم  
فانه يشعر بلون من الندم الخفي على جده في الفرار  
من هذا الواقع وهذه الذات ، وربما على قياحه  
بهذه المفارقة غير المضمونة العاقبة من الأساس ،  
ولكنه مصر على الخلاص من كل ما يعوق خلاصه  
من هذا الواقع ، وعلى كل ما يربط به ، حتى ولو  
كان صورة من صور الندم على فراقه ، ومن ثم فانه  
يستغل جزئية متابعه سراقة للرسول وصاحبه ،  
وسوخ أقدام فرسه في الرمل في التعبير عن هذا  
البعد من أبعاد رؤيته :

سوخى اذن في الرمل سيقان الندم

لا تتبعيني نحو مهجري ، تشدتك الجميع

ولما كان خلاص الشاعر من ذاته الموبوء حسو  
هدف رحلته وغايتها فان موت هذه الذات يصبح  
مصادرا رمزيا لبويع الغاية التي ينشدنا ، وهي  
الواقع الوحي الناصع ، ومن ثم فان الموت بهذا  
الدلول يصبح مصادرا لكيمت الذي يمتزج في رؤيا  
الشاعر بالعيش في المدينة المنيرة :

ان عذاب رحلتي طهارتي

والموت في الصحراء بشي المقيم

لو مت عشت ما اشاء في المدينة المنيرة

وقد تلاعب الشاعر تلاعبا بارعا بالدلالة  
المزدوجة والمدينة المنيرة : دلالتها التاريخية  
باعتبارها دار هجرة الرسول عليه الصلاة والسلام  
( المدينة المنورة ) ، ودلالاتها الثورية لاشتقاق  
وصفها من مادة النور ، ولهذا فان الشاعر يتأق  
عقب ذلك في تصوير مدى ما تفيض به هذه  
المدينة من وضاعة وضاعة وطهارة وإشراق :

مدينة الصحو الذي يزخر بالأصواء

والشمس لا تغرق الظهيرة

اواه يا مدينتي المنيرة

مدينة الرؤى التي تشرب غصوا

مدينة الرؤى التي تمج غصوا

وتنتهي القصيدة والشاعر لم يصل الى يقين  
في قدرته على الوصول الى غاية رحلته ، الى عالم  
أكثر وضاعة وطهرا ، ومن ثم فان القصيدة تنتهي  
بهذا التساؤل الداهل الشاك :

مثال النمط الاول ما صممه صلاح عبد الصبور  
في قصيدته « الخروج » (١٥) التي وظف فيها  
حادث هجرة الرسول عليه الصلاة والسلام من مكة  
الى المدينة توطيئا رمزيا للإيحاء برغبته الصارمة  
في الهرب من واقع الردى ، ومن أسرار المدينة  
الشريرة ، بل ومن ذاته الموبوءة التي تشبعت  
وترعرعت في أسرار هذه المدينة ، هذه الرغبة التي  
تلع على الشاعر كثيرا ، والتي عبر عنها في قصائد  
كثيرة بأساليب متعددة . وقد وظف الشاعر  
كل تفصيلات حدث الهجرة توطيئا ذكيا ، حيث  
وظف « مكة » و « يثرب » ونوم على رضى الله عنه  
في فراش الرسول عليه الصلاة والسلام ليصل  
الهجرة ليضل طالبيه من كفار قريش ، وصحبة  
أبي بكر رضى الله عنه له في رحلة الهجرة ، وأصوار  
الصدق على فداء الرسول بنفسه حين نزل الى  
الغار قبله ليظن أن خلوه مما يمكن أن يؤذي  
الرسول عليه السلام من الوحوش أو الهوام ، ثم  
متابعه سراقة بن مالك الرسول وصاحبه ، وسوخ  
أقدام فرسه في الرمال - وظف عبد الصبور كل  
هذه التفصيلات ليبر من خلالها عن ضيقه بواقعه  
الوحي ، وتشوفه الى عالم أكثر وضاعة وضاعة .  
وقد وظف مكة المكرمة - المدينة التي هاجر منها  
الرسول عليه السلام - لتكون مصادرا رمزيا للواقع  
الموبوء الذي يجد الشاعر في الفرار منه :

اخرج من مدينتي .. من موطني القديم

مطرحا القال عيشي الأليم

فيها .. وتحت الثوب قد حملت سرى

وبالمقابل تصبح يثرب والمدينة المنورة ، مقابلا  
رمزيا للواقع الوحي الذي تغفو نفس الشاعر  
اليه ، ولكنه لكي يصل الى هذه المدينة لابد أن  
يتطهر من أدران واقعه الفاسد ، وأن يتخلص من  
ذاته الشريرة التي شبت في أحضان هذا الواقع  
المرفوض ، وإذن فان القضاء على هذه الذات يصبح  
هدفا من أهداف هذه الرحلة ، ووسيلة في الوقت  
ذاته للوصول الى الواقع المضي المنشود ، المدينة  
المنيرة ، ولكي يوحى الشاعر هذا البعد من أبعاد  
رؤيته فانه يوظف بعض تفصيلات حادث الهجرة  
توطيئا عكسيا ليدل على تقبض دلالة الترابية ،  
فاذا كان الرسول عليه الصلاة والسلام قد اختار  
الصدق رضى الله عنه ليصحبه في رحلته ، وإذا  
كان الصدق قد أصر على فداء الرسول بنفسه  
فان الشاعر لم يتخير أحدا من أصحابه لكي يفديه  
بنفسه ، لان غايته الاولى من الرحلة هي قتل  
نفسه والخلاص منها ، وإذا كان على كرم الله وجهه  
قد نام في فراش الرسول ليلة الهجرة ليضل  
طالبيه من الكفار فلا يشعرون بخروجه فان الشاعر  
لم يترك في فراشه أحدا من أصحابه ليضل  
طالبيه ، فليس هناك من يطارد سوى ذاته  
القديمة التي يجد في الفرار منها :

لم اتغير واحدا من الصعاب

لكي يفدني بنفسه ، فكل ما أريد قتل نفسي  
التقية

نعبد الأصنام في مكة ، أو نلثم كعب اللات في يوم الوليمة

طارق لم يحرق السفن ، ولم يأت أبو بكرس ، ولم ترضع حليلة

في الأبيات يحاول الشاعر أن يعبر عن عقم الواقع العربي الحالي وهوانه ، فيوظف مجموعته من الأحداث التراثية المختلفة ، كوصفة ذي قار التي انتصر العرب فيها على الفرس ، ولخصوص العرب لكسرى ودفعهم الجزية له ، وكعبادة الأصنام وتقبيلهم للآلات ، وكاحراق طارق بن زيادة لسفنه ، وكهجرة أبي بكر ، وكارضاع حليلة للرسل عليه الصلاة والسلام ، وواضح أن بعض هذه الأحداث ينتمي إلى بعض عصور الازدهار العربي ، بينما ينتمي بعضها الآخر إلى الوجهة الكابية من التاريخ العربي ، ولهذا مزج الشاعر بين التوظيف الطردى والتوظيف العكسي ، فالأحداث التي تنتمي إلى الوجهة الكابية وظفها توظيفاً طردياً يتفق مع دلالاتها التراثية ، أما الأحداث التي تنتمي إلى الوجهة المشرقة من تاريخنا فقد وظفها توظيفاً عكسياً ، لأن هدفه في النهاية الإيحاء بهوان الواقع المعاصر وعقمه ومن ثم وظف طردياً - عن طريق الإثبات - الأحداث التي تنتمي إلى الوجهة الكابية من تاريخنا ، كدفع الجزية لأبى سريوان التي ضاعف الشاعر من فداحة دلالاتها الإلحائية بأن جعلها - من فخر موشيتنا العظيمة ، وليست من سعة ، وكعبادة الأصنام في مكة ، وكلثم كعب اللات - أما الأحداث التي تنتمي إلى الوجهة المشرقة من تراثنا فقد وظفها توظيفاً عكسياً - عن طريق النفي - مثل خوض معركة ذي قار ، واحراق طارق لسفنه ، ومحوه أبي بكر ، وارضاع حليلة للرسل عليه الصلاة والسلام .

وهكذا استطاع الشاعر عن طريق هذا التكنيك المزدوج أن يوحّد إيجاباً هذه الأحداث المتناقضة وأن يجعلها تتآزر على تصوير الفكر التي يهدف إلى تصويرها وهي تقسح الواقع العربي وهوانه وعقمه .

#### توظيف النص التراثي :

لعل استعادة النص التراثي من أقدم صور علاقة الشاعر ببورونه فقد عرف الشعر العربي منذ أقدم عصوره صوراً عديدة من تضييق الشعر، أشعارهم تصوماً من أسلافهم ، وإن كان الشعراء القدماء لم يماركوا أن يوظفوا هذه النصوص توظيفاً فنياً لحمل دلالات غير دلالاتها التراثية ، وقصاري ما كانوا يفعلونه بالنسبة لهذه النصوص أن يتصرفوا في صياغتها مع الاحتفاظ لها بمناهاها التراثي الأساسي ، ومن هنا أطلق نقادنا العربي القديم على مثل هذه الصورة من صور علاقة الشاعر بتراثه اسم « السراقات الأدبية » ، وإن كانت نظرة نقادنا القدماء إلى هذه الظاهرة أكثر تسامحاً وسعة أفقاً مما قد يوحي به المصطلح الذي أطلقوه عليها .

هل أنت وهم وأهم تقطعت به السبل  
أما أنت حق ؟  
أما أنت حق ؟

لقد وظف الشاعر مفردات حادث الجسيرة تفصيلاً بارعاً ، وحقق لونا من التآزر والتفاعل الفني العميق بين هذه المفردات بحيث استطاعت أن تستوعب كل أبعاد رؤيته المتعددة وتمكسها ، وقد رأينا كيف كان توظيفه لبعض هذه العناصر توظيفاً طردياً يتماشى مع دلالاته التراثية كتوظيفه لمكة ، والمدنية ، وسوخ أقدام لرسل قدامة في الرمل ، على حين كان توظيفه لبعضها الآخر عكسياً بمعنى أنه كان يوظفها في التعبير عن تقيض مدلولها التراثي ، كتوظيفه لصحبة أبي بكر للرسل عليه الصلاة والسلام وحرصه على أن يفديه بنفسه ولنوم على بئر أبي طالب كرم الله وجهه في فراش الرسول ليلة الهجرة .

وقد استخدم الشاعر تكنيكاً بارعاً في توظيف هذا الحدث الجليل بتفصيلاته ، يعد من انصاع تكنيكات توظيف المعطيات التراثية ، وهو ذلك التكنيك الذي يوظف فيه الشاعر المعطى التراثي دون أن يصرح به تصريحاً مباشراً وإنما يجعله كامناً تحت سطح القصيدة ، بحيث يظل للقصيدة مستويان : مستوى مباشر ، وهو التجربة الشخصية ، ومستوى آخر هو التجربة بعد أن تحولت إلى تجربة موضوعية عامة هي توق الإنسان إلى التحرر والحياة في مدينة النور ( ١٦ ) كما يقول الشاعر نفسه في حديثه عن هذه التجربة التي وظف فيها تفاصيل هيرة الرسول الكريم في التعبير عن تجربته الخاصة .

وفي مثل هذه الصورة من صور توظيف التراث تظل المعطيات التراثية حاضرة في وجدان المتلقي كخلفية تراثية للتجسرة المعاصرة ، خلفية تستدعيها القصيدة دون أن تصرح بها ، ويمكن للمقارئ أن يقرأ مثل هذه القصيدة ويستمتع بها دون أن يغفل إلى هذه الخلفية التراثية الكامنة تحت سطح القصيدة ، فإذا ما اكتشف هذا السبع التراثي السخي الكامن تحت السطح تفجرت في وجدانه معطيات التصبينة بدلالات جديدة لا حد لأفهامها وعمقها وإسرايتها ، وتضاعفت متعته بالقصيدة نتيجة لهذا إلى غير حدود ( ١٧ ) .

أما النمط الثاني من أنماط توظيف الحدث التراثي ، وهو ذلك النمط المتمثل في توظيف مجموعة من الأحداث الجزئية المنفرقة التي تلتقي كلها على الإيحاء برؤية واحدة ، متكاملة فمن نماذجها قول الشاعر يوسف الخطيب في قصيدة « مطالع جزائرية » ( ١٨ ) :

غير أنا لم نخشى « ذي لار » لم نرجع إلى التساير  
في ثوب الفتيحة

لم نزل ناتي أنو شروان بالجسيرة من فزع  
مواشيتنا العظيمة

مالى اذا دعوتكم الى الجهاد فى سبيل الله  
للازم يدعى الجبن ، واتخذتم الحياة سترًا  
تظنون خلفه وجوهكم

تبا لكم ..

يكاد دائما لكم ولا تدبرون

سيف الجود فوقكم وانتم على السباط  
نالمون

تنتفضي الاطراف من دياركم ولا تقاومون

ولا ينام عنكم وانتم فى غفلة ساهون

ويقدر الشاعر فى تعليقه على هذا المقطع ان  
هذه الفقرات من خطبة للامام على موجودة بالنص  
فى « نهج البلاغة » ، وليس لى الا فضل التقديم  
والتاخير فى الكلمات لاقامة الوزن الضمى .  
ولكن الحقيقة ان تصرف الشاعر فى نص الامام  
كان اكبر بكثير من مجرد التقديم والتاخير ، حيث  
حذف واضاف وحور فى بعض العبارات ، فعبارة  
الامام التى اخذ عنها الشاعر تقول : « اف لكم ، لقد  
سئمت عتابكم ، ارضيتم بالحياة الدنيسا من  
الآخرة عوضا ؟ وبالنز من المز خلفا ؟ اذا دعوتكم  
الى جهاد عموكم دارت اعينكم كانكم فى الموت فى  
غمرة ، ومن الدهور فى سكرة .. لبس لعمري  
الله سمر نار الفرب انتم ، تكادون ولا تكيدون ،  
وتنقص اطرافكم فلا تتصفون ، لا ينام عنكم وانتم  
فى غفلة ساهون ، غلب والله المتخاذلون » ( ٢١ ) .  
وواضح مدى ما ادخله الشاعر على عبارات الخطبة  
من تغيير اكبر من مجرد التقديم والتاخير ، وان  
كانت عبارات الصيغة التى اوردها الشاعر  
فى الأبيات تتكرر بعضونها ، وروحها فى كثير  
من خطب الامام فى نهج البلاغة ، والمهم على آية  
حال ان الشاعر استطاع ان يستقل رؤيته المعاصرة  
فى استنفار حمة العرب المتقاعسة واستنهاض  
هزيمتهم الفائرة على عبارات النص دون ان يفير  
كثيرا فى جوهره او يفقده روحه وطابعه .

اما التكنيك الثانى من تكنيكات توظيف النص  
التراثى فيتمثل فى ابدال تحويل مقصود على  
النص يتحول به الى تقيض مدلوله التراثى  
بهدف توليد مفارقة تيمرية يوظفها الشاعر  
لاداة وضع معاصر مناقض لمدلول النص التراثى  
وتكون وظيفة النص التراثى المحور هى تجسيد  
هذه المفارقة بين مدلوله التراثى ومدلوله المعاصر  
بمد التحويل . ومن هذا القبيل ما صنعه الشاعر  
محمد عز الدين المناصرة فى قصيدته « المقبى  
الرمادى » ( ٢٢ ) ، حيث وطف فيها نصين تراثيين  
ارتبطا فى التراث بمعاني العزيمة العارسة على  
الثار ، والاصرار الباتز على الكفاف فى سبيل  
ادراكه ، وهذان النصان هما عبارة امرى القيس  
حين بلغه نبأ مقتل ابيه وهو عاكف على معاقرعة  
الخمر « اليوم خمر وغدا امرى » وقول ابن اخوت  
تأبط شرا فى قصيدته الطويلة فى رثاء خاله  
بمد مقتله :

اما الشاعر المعاصر فقد اصبح يوظف النص  
توظيفا فنيا بحيث يصبح لبنة من بناء قصيدته  
الحديثة تحمل جزءا من مناهج المعاصر ككل  
المعطيات التراثية التى لما الشاعر المعاصر الى  
توظيفها ، وقد استنخدم الشاعر المعاصر ثلاث  
تكنيكات اساسية فى توظيف النص التراثى فى  
القصيدة الحديثة .

التكنيك الاول : ان يستنخدم النص كما هو بتمام  
عبارته ، او يتمديل طفيف فى العبارة - بهدف  
اخضاعه للوزن ان كان النص نثريا - ويستقل  
على النص ملامح رؤيته المعاصرة ، وذلك حين يحس  
بنوع من الاتحاد الكامل بين رؤيته والمدلول التراثى  
لهذا النص ، ومن هذا القبيل ما صنعه عبد الوهاب  
البياضى فى مقطع « قال طرفة بن العبد » من قصيدة  
« الى الحب » ( ١٩ ) حيث جعل المقطع كله عبارة  
عن اربعة ابيات من معلقة طرفة حى قوله :

وما ذال تشرابى الخصور ولدتى  
وبيعى وانفالى طرفى ومتلدى

الى ان تحاسنتى الشجرة كلها  
وافردت الرقاد البعير المعبود

فان كنت لا تسطيع دفع متينى  
فيعنى ابادرها بما ملكت يدى

كريم يروى نفسه فى حياته  
ستعلم ان متنا غما اينما الصدى

نقد توحيد الشاعر تماما بعضون ابيات طرفة  
بما تدل عليه من رغبة عارمة فى ممارسة الحياة  
بكل ملذاتها ، وخوض مآمرتها بجسارة وعدم  
هبالاة بالمواقب ، والتبرد على المخاضعات السائدة  
مها كان ثمن ذلك من التبد والتشريد ، وهكذا  
كان الشاعر فى معظم فترات حياته حيث تحاشته  
المشيرة كلها وافرد افراد البعير المعبود وعشاش  
فى حالة نفى شبه دائم ، وان كان يقينه بانفسه  
الفائز فى هذه المقامرة لم يزايله لحظة . وهكذا  
وظف الشاعر نص طرفة بتمامه دون اى تحويل ،  
واستقل عليه ملامح تجربته المعاصرة شديدة  
الخصوصية .

وقد يضطر الشاعر حين يمد الى توظيف نص  
نثرى كما هو الى اللجوء الى لون من التقصيد  
والتاخير فى عبارات النص ليستقيم له الوزن ، كما  
فعل الشاعر احمد عنتر مصطفى فى مقطع وفقرات  
باقية من خطبة لأمير المؤمنين بن ابي طالب  
يستنفر أهل الكوفة للحرب « من قصيدة » قراءة  
حرة من كتاب حوار مع شهيد استيقظ مبكرا ( ٢٠ )  
حيث وظف الشاعر نصا من احدى خطب الامام  
على كرم الله وجهه واستقل عليه دلالات معاصرة  
تتمثل فى اذاعة تقاعس الامة العربية عن الجهاد  
فى سبيل تحرير ارضها ودفع الجور الواقع عليها  
وهو موقف ولع شعراؤنا المعاصرون بالانحياز  
عليه كثيرا واستغلال معطيات التراث المختلفة  
فى رفضهم له وادانهم ، يقول الشاعر فى المقطع :

والنداء ، وقد نجح الشاعر في أن يقدم وتوظيفه النص هنا بأن جعل الإشارة إليه في سبيل إيقاع شعري يتجه كله الى تكثيف هذا الإيقاع .

أما أمل دنقل فقد وظف نص معاوية لهدف إيحائي قريب من الهدف الذي وظف يوسف الخطيب النص له ، وإن كان أمل دنقل لم يكثف بادانة سياسة التضليل والخداع ، وإنما أعلن الثورة والتمرد عليها ، وعلى كل محاولة لتزييف الحقيقة للشعوب واستغلالها وكبت حرياتنا ، يقول الشاعر في المقطع الذي يحمل عنوان « بيسان » من قصيدة « الموت في الفراش » ( ٢٥ ) :

أيها السادة لم يبق انتظار  
قد منعنا جربة الصمت لملوك وعبد

ولقد شعرنا الوال ابن عند  
ليس ما نضمر الآن سوى الرحلة من قمحى الى مقهى  
ومن عار لعار

والنبرة النائرة المتسردة في المقطع تطالمننا منذ عنوانه الثوري « بيسان » بيان « ثم من بقية الصور في الأبيات : التعبير عن رفض الصمت المفروض بالامتناع عن دفع جربة الصمت للمالك والمعيد ، واستخدام العمل الباتر « قمع » في التعبير عن رفض هذه السياسة الفضل التي ترمز اليها شعرة معاوية ، وفي الكناية عن معاوية بابن عند تحقيرا له ، وهند هي أمه هند بنت عتبة أكلة الأكباد ، فالشاعر هنا مهتم بالتعبير عن رفض هذه السياسة ، بينما اهتم يوسف الخطيب بتصوير هذه السياسة في ذاتها لادانتها فهناك « أبو يزيد في دمشق يمد شعرة الوضعية للطعام .. يعود يسحبها » انها أقرب ما تكون الى الادانة الاخلاقية لقتل هذه السياسة ، ومن ثم استعمل الوصفين « الوضعية » و « الطعام » لوصف الشعرة ، والجواهر التي تقبلها وتعامل معها . أما هنا فقطع - في أسلوب موجز باتر - لهذه الشعرة ، ووصفه لمعاوية بأنه وال وليس خليفة كل هذا يكثف نبرة التمرد والثورة في الأبيات .. وهكذا تنوع إيحاء النص في التوظيفين رغم تقارب السياق الشعوري في التوظيفين .



فدواء النار متى أين اخت  
ممسح ، عقيدته ما تحل

ونحن نعرف كيف ارتبطت عبارة امرئ القيس بسيمية الدائب الذي استغرق حياته كلها وراء آثار أبيه حتى أدركه ، ونذكر مدى ما يتأجج في بيت الشاعر الآخر من اصبراد عارم ، ولذلك ارتبط النصان في التراث بهذه الممانى . أما الشاعر المعاصر فقد حوّل في النصين ليخرج بهما الى تقضي مدلولها التراثي ، بهدف توليد مفارقة تعبيرية يدين من خلالها تقاعس العرب عن ادراك تاريخهم والسمي وراءه ، يقول :

واقول : « اليوم خير ، وغدا .. » يا غريه

استكروا يا غريه

« فدواء النار متى « خطبة

ودواء النار متى حكما

وهكذا استطاع الشاعر بهذا التحويل أن يبرز المفارقة الاليمية بين هذين الموقفين التراثيين في طلب النار ، وبين موقف طلاب النار المسرب المعاصرين ، حيث تحولت الغربة الباترة في عبارة امرئ القيس والوعيد الرهيب في بيت الشاعر الى لون من الجمجمة والخطب الجوفاء التي لا تدرك تاراً ، والحكمة المجازة الكسيفة ( ٢٢ )

أما التكنيك الثالث والآخر من تكنيكات توظيف النص التراثي فيتمثل في استيعاب النص والإشارة اليه دون التصريح به ، وفي إطار هذا التكنيك يمكن للشاعر أن يتصرف في النص التراثي بحيث تستمد إمكاناته الإيحائية من شاعر الى آخر ، ولنتنظر كيف استطاع ثلاثة شعراء معاصرين أن يوظفوا نصا تراثيا عن طريق هذا التكنيك لاداء وظائف إيحائية مختلفة ... والنص هو عبارة معاوية المشهورة « لو كان بيني وبين الناس شعرة ما انقطعت ، لأنهم أن شموأ أرخيت وإن أرخوا شمدت » .. والشعراء الذين وظفوا هذه العبارة عن طريق استيعابها والإشارة إليها دون التصريح بها هم يوسف الخطيب ، وأمل دنقل ، وأدونيس . يقول يوسف الخطيب في قصيدته « دمشق والزمن الردي » ( ٢٤ ) :

وباه مات الزود ، طلع الفوطين على مهب الريح ،  
رجع خياشم الطاعون ، وجه الشمس مژلة واية  
صفرأ تبعي في ظلام الصبح ، من ذاك الشقي على  
الهجرة ؟ أم أبو ذو ؟ ويغنون الخليفة في العجاز  
شوارد الفتوى ، وذالك أبو يزيد في دمشق يمد  
شعرته الوضعية للطعام ، يعود يسحبها ، ويشرد  
في الصحناء الانبياء ، وللغالب من دمشق الحسن .  
لاحتفتني دهاء الأرض .. الخ »

والشاعر يوظف نص معاوية هنا ليدين من خلاله سياسات بعض الحكام القائمة على تضليل الشعوب والتفريز بهم ، ويدين في نفس الوقت الشعوب التي تقبل مثل هذه السياسات وتسبح لحكامها أن يتصرفوا في مصالحها فيشردوا الانبياء في الصحناء ويغفوا أحضان المواسم للشعالب

معجم القصيدة الجاهلية بما تشيحه من جو الاعتزاز بالانتماء العربي ، والولاء برموز الطبيعة العربية ، فالجزع ، وسقط اللوى ووداد الغمار وبرقة تهمد ، وربع نم الذي عفتها الرياح ، وأتفر من أمه ، والطلل الذي أقوى في الجزيرة .. كل هذه مفردات أصيلة في معجم القصيدة الجاهلية ، الشاعرة توظف هذا المعجم لتستثير أولا في وجدان المتلقي مشاعر الاعتزاز بالانتماء العربي ، وتقديس الرموز العربية التي تمثلها مفردات هذا المعجم ، ثم لتستثير ثانيا في وجدان هذا المتلقي ما ارتبط بهذا المعجم من قيم الإباء والنجدة والعنفوان ورفض الضيم والهوان ثم لتستنهض من وراء هذا كله عزيمته الإنسان العربي لنجدة هذه المعالم التي ( ما لاستها قدنيا سوى قبلات الديم ) بعد أن دستها الأقدام الغربية وولفت بها الشاعرة حزينة تتسائل « أين اليهوداج ؟ أين الحمدا ؟ وأين النعيم ؟ ولكن هذه الديار تستعجم » ، وتفرق في صمتها لا تتيب ، « وحين تستبكي الشاعرة الديار لا يرد عليها الا السكون الحبيب ، اذ ان :

**مسارح آرمها دنتها**

**حصى الوالد الاجنبى المريب**  
**وأرضى نزار وبكر ووائل**  
**خطوا على ثوبها تل ابيب**

ولنلاحظ ان الديم ، والهواج والجداء والنعيم ومسارح الآلام ، ونزار وبكر ووائل كلها بدورها أيضا مفردات أصيلة من معجم القصيدة الجاهلية ارتبطت دائما بمبادئ العزة والنجدة والكبرياء وكيف انتهى بها الامر الى ان تدنسها اقدام الغاصبين الاجانب .

ان القصيدة وقفة تعصرية على الاطلال، ولكن الاطلال هنا ليست اطلال الديار ، وانما هي اطلال العزة العربية السليبة ، وقد وولفت الشاعرة مفردات معجم القصيدة الجاهلية ببراعة كبيرة للايعاء بهذا المعنى ، ولانارة مشاعر الاعتزاز بالرموز العربية ، واستنهاض العزيمة العربية لرد الكبرياء السليب الى حذو الرموز .

ومن أنماط المعجم التراثي التي ولم شعراؤنا المعاصرون يتوظفوها في قصائد مع المعجم الصوفي ، للتعبير عن مفارمهم الشعرية التي يرون ان ثمة ارتباطا كبيرا بين طبيعتها وطبيعة التجربة الصوفية ، فالشاعر يستغرق في تجربته الشعرية استغرق الصوفي في تجربته الصوفية ، ولذلك فان شعراؤنا كثيرا ما يستخدمون مفردات المعجم الصوفي لتصوير ابعاد مفارمهم الشعرية . ومن الشعراء الذين تقف في شعرهم استخدام المعجم الصوفي « أدونيس » ، وصالح عبد الصبور ، وغيرهما من الشعراء ، ويندر أن نجد شاعرا من شعرائنا المعاصرين لم يقابل بين مفارمهم مع الشعر وتجربة الصوفي في الوصول الى الله ، ولم يستخدم بالتالي مفردات المعجم الصوفي في نقل

اما أدونيس فقد وظف نص معاوية للإيعاء بدلالة مختلفة تماما عن الدلالة التي وظف يوسف الخطيب وأمل دنقل النص للإيعاء بها ، فهو يوظف النص للإيعاء بالقدرة الخارقة على مجابهة اعتي الظروف واقتسامها ، وتذليلها والسيطرة عليها فالشعرة تعكس سياسة معاوية الحكيمة ، التي تستطيع قراءة الرياح ، وتشبيد الملك على تغير البركان وزفير الامواج وتبه الزمن بين الاعصار والرياح . يقول أدونيس في مقطع «مرآة لمعاوية من قصيدة مرايا للممثل المستور » ( ٢٦ ) :

**شعرة تقرا الرياح وتبني ملكها في تفجر البركان**  
**في زفير الامواج والزمن الهائم بين الاعصار والرياح**

وهكذا يسر هذا التكنيك للشعراء الثلاثة ان يوظفوا النص الواحد لاداء مجسوعة من الوظائف الإيحائية المختلفة وفق مقتضيات السياق الشعوري والنفسى الذى وظف كل منهم النص فى اطاره .

يقى أن نشير الى انه توجد فى تاجنا الشعري الحديث بعض صور استخدام النص التراثي بشكل اقرب ما يكون الى « التضمين » ، حيث يحل النص فى القصيدة دلالة التراثية لا يتعداها .. ولا شك ان استخدام النص على هذا النحو لا ينتمى الى ظاهرة توظيف التراث بالمعنى الفنى .

#### توظيف المعجم التراثي :

من المعطيات التراثية التي لجا شعراؤنا الى توظيفها « المعجم التراثي » فقد وظفوا أنماط من هذا المعجم بهدف إثارة الجوى الشعوري والنفسى الذى ارتبط به ، فحين ترغب شاعرة كنازك الملائكة فى استئثار فطرة الاعتزاز بكل ما هو عربى ، وبعت العنفوان العربى وإيقاظ الكبرياء العربية لجا الى توظيف معجم القصيدة الجاهلية بكل ما ارتبط بمفردات هذا المعجم من اعتزاز برموز الطبيعة العربية الى حد التقديس فتقول فى قصيدتها « أغنية للأطلال العربية » ( ٢٧ ) :

**من الجزع ، من قلب سلف اللوى**  
**ووداد الغمار ، وبرقة تهمد**  
**وممن ربع نم عفتها الرياح**  
**وأقفر من أمه ، وتبهد**  
**ومن طلل فى الجزيرة المسوى**  
**وما زال منبع عطر وعسجد**  
**تصالت هفلات ماضى عريق**  
**يعيش الغلود بجفن مسهد**

نجد الشاعرة فى هذا المقطع - الذى يمثل النغمة الاساسية فى القصيدة كلها وبقية المقاطع بمثابة تنويعات شعورية عليه - توظف معجم القصيدة الجاهلية توظيفا ، بارعا ، بل انها توظف هذا المعجم منذ مطلع القصيدة ذاته « أغنية للأطلال العربية » ، ثم تتوالى عبر أبيات المقطع مفردات

### هذا عصر اللحن

من يجرؤ أن ينصب نعتا مقطوعا لطالب العالم  
ويقول في «مسألة رقم ٢» :

حضورنا ميتدا

تجاوز انتصارنا .. ميتدا

مسألة انتصارنا .. ميتدا

وكلها تبثت عن خبر

ولم آثار التكلف واضحة في المحاولة لا تحتاج  
الى بيان .

### توظيف القالب التراثي :

من بين المطيات التراثية التي لجأ شعراؤنا  
المعاصرون الى توظيفها بعض القوالب الفنية التراثية  
التي انقرضت معظها من أدبنا العربي كقالب «المقامة»  
و «الفصحة على لسان الحيوان والطير» و «الحكاية  
الشعبية» و «التوقيح» . وكل هذه قوالب أدبية  
عرفها أدبنا العربي في بعض عصوره وقد انقرضت  
أو كادت في العصر الحديث ولكن شاعرنا المعاصر  
عاد يحيي هذه القوالب ويوظفها توظيفاً فنياً جديداً  
على الرغم من أن هذه القوالب في جملتها كانت في  
الأصل قوالب نثرية .

### للقامة :

حاول بعض الشعراء توظيف قالب « المقامة »  
كأطار فني لروايتهم المعاصرة ، ومن النماذج الناجحة  
في هذا المجال قصيدة «مقامة الى بدع الزمان» (٣٠)  
للشاعر معين بسيسو ، التي يدين فيها الفتنين  
والمستشارين المناقذين الذين يتسلقون السلطة  
ويصدرون لها من الفتاوى ما يتفق مع نزواتها  
ويبررون لها سقطاتها وإخطاها ... وقد وظف  
الشاعر مطيات قالب المقامة توظيفاً بارعاً في أدانة  
هذا الصنف من البشر ، وإدانة السلطان الذي  
يسمح لهم بالتكالب على بلاطه كالهوام ... وهو  
يبدأ القصيدة بسلسلة من الرواة عميقة الإيحاء ،  
يفساد هذا الجو الذي تدور فيه الأحداث وعفنه ..  
يقول :

حدثني وراق في الكوفة عن عمار في البصرة

عن قاضي في بغداد

عن سائس خيل السلطان

عن جارية ، عن أحد الخسنيين

وبعد أن يذكر الراوي هذا السند المصيق  
الدلالة يبدأ في ذكر الحكاية ، وملخصها أن  
السلطان سأل من في مجلسه ذات يوم عن « من  
يقع خلف الباب من الفقهاء من الشرايع » ولنتأمل  
مرة أخرى براعة لغة الشاعر في تحوير هذا  
الصنف من الناس الذي يقبل أن يجمل من نفسه  
مفتي خلال لنزوات السلطان ، انصهر هؤلاء ليس  
مجلس السلطان وإنما هم « خلف الباب » وهم  
لا ينتظرون وإنما « يقعون » كما تقعي الكلاب .  
وبعد له الحاضرون أسماء من بابايب من الفتنين  
وتكون الأسماء بدورها عميقة الدلالة :

ملاحم مفارته الشعرية ، ومن النماذج الجيدة  
لتوظيف المعجم الصوفي قصيدة « مقامة تجليات  
السفر والمجيء الى حضرة المحبوب » للشاعر محمد  
ابو دومة وهو واحد من شعرائنا الشباب الذين  
يدارسون عملياً توظيف التراث في نتاجهم  
الشعري بشغف وإع - وهذه القصيدة  
واحدة من أربع قصائد أطلق عليها اسم « مقامات  
الرحيل في مثل القربة الجاحظية » وأعطى لكل  
قصيدة منها عنواناً خاصاً ، وقصيدة « مقامة تجليات  
السفر والمجيء الى حضرة المحبوب » (٢٨) قسمها  
الشاعر الى عدة مقاطع أعطى كل مقطع منها عنواناً  
مستعداً من المعجم الصوفي ، فالقطع الأول عنوانه  
« الحال » والثاني عنوانه « الصحو الأول » والثالث  
عنوانه « الصحو الثاني » والرابع عنوانه  
« الصحو الثالث » والأخير عنوانه « عسود الى  
الحال » وهذه العناوين كلها مستمدة كما هو  
واضح - مثل عنوان القصيدة ذاته - من المعجم  
الصوفي .

ويبدأ المقطع الأول « الحال » على النحو التالي :

غارق في المشق ، متجلبج لجويي بغيض  
القلب ، متسلج بعد العين ، مولوق يهلبج جلالة  
الاشراق ، متسلج عن المحسوس والملموس ، اطلو  
لوق دائرة السلوك اذوب ، لا أدري حدود الحد ، اطلو  
حتى يرجع الايقاظ تكونني فيبدا من جديد مدجج  
التقريب ، اصبح مثلاًما أصيبت مبتلياً بصهد  
الوجد ، محترفاً بلذته الى حد التبخر ، أه من هول  
الصبابة ( يا من كابد الانشواق ) .. الخ

لفردات المعجم الصوفي هي سدى هذا المقطع  
ولحنه ، وقد أضفى استخدام هذا المعجم جواً  
صوفياً على القصيدة شديد الصفاء والشفافية يكاد  
يجعل من هذا المحبوب الذي يتفنى به الشاعر  
معنى تجريدياً شافهاً مجرداً عن كل تجسد مادي ،  
وان كان الشاعر قد ركز على تأثير هذا الحب على  
ذاته أكثر من تركيزه على بيان طبيعة المحبوب ، وقد  
استطاع أن يتسماهم بهذا الحب الى درجة الحب  
الالهي عن طريق توظيفه للمعجم الصوفي .

وقد حاول بعض شعرائنا توظيف المعجم النحوي  
ولكن محاولتهم لم تلق نجاحاً يذكر لأنها كانت  
اقرب الى أن تكون مفامرة شكلية خالصة منها الى  
أن تكون محاولة جادة لتوظيف معطى تراثي لنقل  
مضمون معاصر ، وكان صميمهم شبيهاً بصنيع  
بعض شعراء العصر العباسي عندما حاولوا أن يزيروا  
أشعارهم ببعض مصطلحات العلوم ، ومن هذا  
القبيل ما صممه الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد  
في قصيدة له بعنوان « مسائل في الإعراب » (٢٩)  
والقصيدة تتألف من أربع مسائل حاول الشاعر  
فيها أن يخضع المصطلح النحوي لحيل مضمون  
معاصر ، فيقول في « مسألة رقم ١ » :

مولانا .. في بابك عبدك واواه النطاح

وهناك عبدك خلاش بن غراب

والشيخ الوافي بالله بن مضيق

صاحب الف طريق وطريق

تسلكه الزندية والزندق

ويقع اختيار السلطان علي واواه النطاح ، في  
ه انزل الشيخ من الباب ويترك أمام السلطان ،  
ويساله السلطان في الامر الذي أحزبه وهو انه  
كان قد اتسم لاحدى جواريه أن يبيت عندها  
ولكن ضلت قدمه وأصبح ليجد نفسه متحمدا في  
ذنبه في حجرة احد الخلمان . وتكون فتوى واواه ،  
بان ليس علي مولانا السلطان جناح ، لان القصة  
غلبت والمبرة بالنية لا أين تسير القدمان ، وإن  
الذنب علي الجارية لأنها لو كانت وضعت علي باب  
مخدها مصباحا ما ضلت قدما السلطان ، ويختم  
واواه فتواه بالعبرة الماثورة في ختام كل فتوى  
« والله اعلم » ولكن بعد أن يحورها « او يحورها »  
الشاعر علي لسانه - لتصبح « والله تعالى اعلم  
والسلطات وخازن بيت المال » .

وهكذا استطاع الشاعر أن يوظف قالب للقامة  
بكل مطياته للايحاء بفكرة ليس هناك ما هو اقدر  
علي الايحاء بها من هذا القالب التراثي المهجور .  
وقد رأينا منذ قليل كيف وظف شاعر آخر  
- وهو الشاعر محمد أبو دومة - قالب القامة  
بطريقة أخرى في أربع قصائد تحل عنوان  
« مقامات الرحيل في مثل الغربة الجاحظية » .

#### القصيدة علي لسان الحيوان والطير :

وهذا قالب ادى عرفه ادبنا العربي - نثره  
وشعره - منذ ترجم ابن المقفع كتاب « كليلقرومعة »  
عن الفارسية ، وظل من القوالب الشائعة في  
الشعر حتى عهد قريب ، وقد انقرض هذا القالب  
او كاد بعد موت شوقي ، ولكن بعض شعرائنا  
المعاصرين حاولوا توظيفه رمزيا لا لتجسيد حكم  
عامة او موعظة اخلاقية او اجتماعية كما كانت  
وظيفة هذا القالب لدى من استخدموه منذ ابن المقفع  
حتى شوقي ، وانا للتعبير الفني عن رؤية شعرية  
خاصة وعصرية ، وان كان اغلب هذه المحاولات  
ما زال يحل بصمت من طيبة أسس استخدام  
التقليدي في تشخيص الحكمة أو الموعظة .

ومن النماذج التي استخدمت هذا القالب قصيدة  
« الثعبان وهياكل الرماد » ( ٣١ ) للشاعر حبيب  
صادق ، والشاعر يصر في هذه القصيدة - في  
قالب قصة علي لسان الحيوان والطير - عن نجيمته  
في المؤسسات السياسية العربية التي كانت كدل  
بلوتها وسطورتها قبل نكسة ١٩٦٧ ، فلما تعرضت  
للاختبار الاليم في ١٩٦٧ تكتشف عن هياكل  
منهارة من الرماد . والرموز في هذه القصيدة علي  
قدر واضمح من السذاجة والسطحية تقترب  
بالقصيدة كثيرا من طبيعة تشخيص الحكمة أو

الموعظة في موارث القصيدة علي لسان الحيوان والطير  
فالثعبان في القصيدة يرمز بالطبع الي العدو .  
وهياكل الرماد هي المؤسسات التي عرت النكسة  
حقيقتها ، كما رمز الي ضحايا النكسة بافراح  
الحمام ... وإن كان الشاعر فيما وراء سذاجة  
الرموز قد نجح في أن يدعم بناء القصيدة بمجموعة  
من الصور الشعرية الموحية استطاعت أن تستمر  
بعض ما في رموزها من سذاجة ، فالثعبان في  
القصيدة يفزو حديقة الاطفال ويقتل الصغور في  
سريره ، ثم يفزو حديقة الحمام ويلتهم الافراخ في  
اعشاشها من قبل أن تنام ، وهذا الثعبان :

حين غزا الحديقة للمتلة الانحسان

علي دوال الوهم والزنايق الزجاج

وذبح الصغور والحمام الصغار

لم يجد الأبواب ، لم يعثر علي سياج

تهلوت الأبراج من عليائها .. تهاوت الأبراج

واكتشف الستار عن هياكل الرماد

عن كاهن من خزف ، وسادن من قار

وهكذا استطاعت الصور الشعرية أن تنتقل  
القصيدة من وحدة السطحية والمباشرة التي كانت  
سذاجة رموز القصيدة علي لسان الحيوان فيهما  
تندرد بها اليها .

#### الحكاية الشعبية :

وهذا قالب آخر شاع في تراثنا الفولكلوري  
وخاصة في « الف ليلة وليلة » ثم في التراث  
الفولكلوري الشعبي . ومحاولات توظيف قالب  
الحكاية الشعبية في شعرنا الحديث كثيرة ومتنوعة  
ومن نماذجها المتناجحة قصيدة لنزار قباني بعنوان  
« نجد للضفائر الطويلة » ( ٣٢ ) وظف فيها  
قالب الحكاية الشعبية توظيفا ناجحا ليبر عن خلود  
الشعر والجسمال في مواجهة عنف السلطة  
الباغية ، وقد حرص الشاعر علي توظيف كل  
المعطيات التقليدية لهذا القالب : الاطال التقليديين  
للحكاية الشعبية ( الخليفة ) ، وابنته الجميلة .  
وخطابها من الملوك والأمراء ) . والمكان التقليدي  
الايثار للحكاية الشعبية ( بغداد ) والاحداث  
التقليدية ( توافه الخطاب من الملوك والأمراء علي  
الخليفة لطيفة ابنته ، وارتاحهم لها بالهدايا  
الثمينة ، ثم رفضها لهم ، وابتارها لقباسع  
فقير عليهم كان يلقي علي شرفنها كل مناء وردة  
جميلة ، وكلمة جميلة ) . وأخيرا الصيغ اللغوية  
التقليدية للحكاية الشعبية ( وكان في بغداد  
يا حبيبي في سالف الأزمان . تقول شهر زاد )  
والشاعر يوظف كل هذه العناصر ليبر عن انتصار  
الفن والجمال في النهاية لان الخليفة يفضض لابنار  
ابنته الشاعر الفقير علي الملوك والأمراء فيأمر بقص  
جدالها الطويلة الصفره كسنايل الذهب ، ويسود  
البلاد حزن وجذب ، ويستمر الخليفة في بغيه



من تركيز في العبارة ، وتلخيص للفكرة المسماة في الفاظ قليلة .

### توظيف المعطيات البلاغية والموسيقية :

من المعطيات التراثية التي حاول الشعراء العرب الماصرون أن يوظفوها توظيفاً فنياً في قصائدهم الحديثة بعض فنون البديع كالجناس والترصيع وغيرها ، وقد نجحوا إلى حد كبير في توظيف هذه المعطيات توظيفاً جالياً وإيحائياً ، ولجروا فيها قسماً تمعيرية وجمالية جديدة ، رد إليها بعض اعتبارها الفني ، ورد عنها البعض ما لازمها من سمة ميتة .

**الجناس :** والجناس صورة من الصور البلاغية سينة الطالع ، وسبب ذلك إصراف الشعراء في عبور التكلف في استخدامها مما ألقى عليها طلاء ثقيلاً من سوء السمعة . ولكن بعض شعرائنا الماصرين حاولوا توظيفها توظيفاً جديداً يترق به الجانب الموسيقي في القصيدة ليصبح بذاته عنصراً إيحائياً بارزاً ، ومن قبيل هذا ما صنعه الشاعر أمل دنقل في قصيدته « صلاة » ( ٣٤ ) ، حيث وظف فيه الجناس بشكل مكثف لاشاعة جو موسيقي خاص في القصيدة ، يقول مثلاً في أحد المقاطع :

« فسرود وجدك بالسر ، إن اليمين للي  
الحسر ، أما اليسار في الصر ، إلا الذين يمشون ،  
إلا الذين يعيشون يعيشون في الصنف المشتراة  
العيون فيمشون ، إلا الذين يشون ، وإلا الذين  
يوشون يقاتل قصائدهم برباط السكوت » .

فتراه يستخدم الجناس الناقص بأسراف مقصود ، حيث جالس أولاً بين اليسر ، والفسر ، والعسر ، ثم جالس بين يمشون ويعيشون ويوشون . وقد أضفى هذا التراكم المقصود للجناس في المقطع جواً موسيقياً مكثفاً ، بحيث لا يقتصر القاريء بأي لون من الألوان المبالغة - رغم أن الشاعر أسرف في استخدام الجناس كما لم يسرف أحد الشعراء في عبور التكلف أسرافاً - إلا الشاعر ليح في توظيفه تشريفاً بنفس التقدير الذي ليح به في توظيفته موسيقياً .

**الترصيع :** والترصيع فن يديعي موسيقي آخر يقوم على اغناء موسيقى البيت بجمموعة من القوافي الداخلية تدعم إيقاع القافية الأساسية كما في قول أبي صخر الهذلي :

وتلك هيكله ، خود هيكله  
صفراء وقييلة ، في منصب صم

وقد وظف شعراؤنا الماصرون نفس المعطى التراثي في القصيدة الحرة المدورة لاغناء العنصر الموسيقي فيها ، وتوظيف ما تقتضيه بالتدوير من قيم موسيقية مثل تمدد القوافي والوقفات في

فیرصد جائزة لمن يأتي برأس الشاعر ، ويطلق الجنود ليحرقوا جميع ما في الصدر من ورود ، وكل ما في مدن العراق من ضفائي ٠٠ إلى هنا والقصيدة تسير على قالب « الحكاية الشعبية » وتستخدم كل تكتيكاتها ، ولكن الشاعر لا يلبث أن يتدخل في الختام لتدخلا مباشراً لينهي الحكاية وفق ما يريد - لا ما يريد للفن - بحسب انتصار الفن والجمال وزوال البغي والطفيلان :

سيمسح الزمان يا حبيبي خليفة الزمان

وتنتهي حياته كأي بهلولان

فالجد يا أميري الجميلة

يا من يعيشها لغا طعان الحفران

ينظر للضفائر الطويلة

والكلمة الجميلة

ولا شك أن تدخل الشاعر هنا قد أفسد كثيراً من أيقية الإيحائية لتوظيف عنصر الحكاية الشعبية حيث فرض على الحكاية نهاية مفتعلة غير نابعة من الأحداث وتطورها الطبيعي .

### التوقيع :

والتوقيع قالب أدبي تراثي شاع في كتابات الخلفاء والحكام إلى عصورهم وولاتهم ، وهو عبارة عن عبارة موجزة مركزة تلخص أمر الخليفة أو تعينه إلى عامله وتوجز المأمور الكثير في كلمات قليلة ولذلك فالتوقيع يشتمل بقية إيجالية عالية .

وقد حاول بعض شعرائنا أن يوظف هذا القالب لاستيعاب بعض رؤاهم الشعرية ذات الطابع الخاصة ، والتي تحتاج إلى لون من الترميز التميزي الشديد ، ومن الشعراء الذين وظفوا هذا القالب الشاعر محمد عز الدين للناصر في قصيدة بعنوان « توقيعات » ( ٣٣ ) . وهو يقدم للقصيدة بعبارة تيرية يقول فيها : « كان الخلفاء في العصر العباسي يرسلون إلى ولاته الإقالات رسائل على هيئة بركات أسبغها توقيعات » ، والقصيدة مضمومة من الرؤى الجزئية التي تكاد تكون مستقلة حيث لا يربطها إلى بعضها شعورياً إلا كونها كلها مائة لبعض المهموم الترميزية المختلة ذات الطابع الانتقادي ، وكلها تأخذ الطابع البرقي المركز . فالتوقيع الأول مثلاً تقول :

ووجدت من الكفى في كفى خلف حنين

حين وصلت إلى الكفى الثاني

مرأوا مني الكفيل

وتقول التوقيع الثانية :

انت أمي .. وأنا أمي

فمن يقود هذا الجفيل الكبير ١٢

وهكذا تتوالى الرؤى مركزة ومقتضبة ، ومنفصلة بعضها عن بعض ، وعامة كل خصائص « التوقيع »

وفي البيت الثاني يوظف الشاعر الترميع لنفس الغرض ولكنه ينوع إيقاع البيت هذه المرة إلى الرجز شريك الرمل والهرج في دائرتهم المروضية « المجتب » . فيقول :

أنا الأرض التي ما وعد الله بها

من خرجوا من صلبها

وانفروا في تربها

وانظروا في جها

مستشهدين

فادخلوها بسلام آمنين

نجد الترميع يثرى البيت أولا بمجموعة من القوافي الداخلية في « بها » و « صلبها » و « تربها » و « جها » توضع غياب القافية الأساسية المتكررة ، كما نجاهم ينوع الإيقاع ، ويتحول به ابتداء من السطر الثاني إلى وزن الرجز . صحيح انقسم البيت بالترصيع إلى مجموعة من البيت ذات الإيقاع الرجزى - الذي وحدته « مستغفل » - وقد كتب الشاعر كل صيغة على سطر مستقل لإبراز إيقاعها الرجزى ، وقافيتها الداخلية ، ولكننا لو غصنا هذه السطور إلى السطر الأول لماد إيقاع البيت من جديد إلى وزنه الأساسي « الرمل » .

هكذا استطاع الشاعر بمهارة واقتدار أن يوظف هذا المظهر البيدي التراثي المجزأ لآداء وظائف موسيقية وجنائية باهرة .

وبعد ...

لعمل هذا المسح السريع لمظاهر توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر يوضع وفق التالي هذا التراث ، وقدرته على الاستجابة للحايات الروحية والجنائية للأمة في كل عصر من عصورها ، ويوضح مدى ما يمكن للشاعر الجيد الوصول إليه من طاقات على خروجه من حلقه وتخطيه ، وما يجر فيه من طاقات وقدرات على استيعاب التجارب الروحية والفكرية في كل العصور من ناحية ثانية .

وأخيرا لن هذا المسح السريع لمظاهر توظيف التراث في شعرنا المعاصر يستلزم أن يقرى نقادنا ودروسنا نظرية من الاهتمام بهذه الظاهرة ودراستها وتوظيفها بقدر أكبر من التوسيع والتعميق والله من وراء القصد .

نهايات الأبيات في القصائد غير المدروسة - وكثيرا ما ينوع استخدام الترميع في القصيدة الحرة المدروسة الإيقاع الأساسية للقصيدة إلى مجموعة من الإيقاعات التي تربطها بالإيقاع الأساسي صلة عروضية ، ومن النماذج الناجمة لتوظيف الترميع على هذا النحو قصيدة بعنوان « خاتمة » (٣٥) تتألف من ثلاثة أبيات الترانزيتيون وفد وظف الشاعر « الترميع » ، توظيفا بارعا في البيتين اللذين بحيث أغنى إيقاعها مجموعة من القوافي الداخلية عوضت غياب الوقع المتكرر للقافية الأصلية ، كما نوع في إيقاع البيتين بحيث تحول الإيقاع من وزن الرمل - الذي وحدته « فاعلاتن » - وهو إيقاع القصيدة الأساسية إلى وزن الهزج - الذي وحدته « مفاعيلن » - وهو شريك الرجز في دائرته المروضية « المجتب » ، أو إلى وزن الرجز الذي وحدته « مستغفل » ، وهو الشريك الثالث للرمل والهرج في دائرتهم المروضية - يقول الشاعر في البيت الأول :

أه من يوقف في صدى الطواحين ؟

ومن يترع من قلبى المساكين ؟

ومن يقتل أطفال المساكين ؟

تلا يكرروا في الشلق المروضة الجوارح خدامين  
مابونين ، قوادين ... الخ .

والبيت طويل يتألف من أكثر من أربعين تقيلة ، وقد استطاع الشاعر توظيفه للترصيع - ن يثرى البيت بمجموعة من القوافي الداخلية في « للطواحين » و « المساكين » و « المساكين » و « قوادين » ، الخ ، كما استطاع من ناحية أخرى أن ينوع إيقاع البيت الرجزى ويتحول به إلى إيقاع رجزى فيما بعد السطر ، وذلك بتقسيمه البيت إلى مجموعة من البيت ذات الإيقاع الرجزى . وقد كتب كل صيغة على سطر مستقل كبرير إيقاعها ولكنها كلها أجرام من بيت وأجناس رمل ، ولو أننا قمنا بمطابقة كل الشعر التالي « أه من يوقف في صدى الطواحين ؟ » ومن يترع من قلبى المساكين ؟ » ومن يقتل أطفال المساكين ؟ » ، بدون توقف على نهاية كل صيغة لآداء إيقاع البيت إلى بحر الأساسى الرمل .

## ■ هوامش

- (١) « على عسري زايه : استعانة الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، الفترة - العامة للشعر والتوزيع والاعلان - مارسيل - ليبيا ١٩٧٨ - ص ١٨ .
- (٢) في كتاب : استعانة الشخصيات التراثية في

الشعر العربي المعاصر ، درس الكاتب توظيف صفيو وأه من  
الطبقات التراثية وهو : القصيدة .

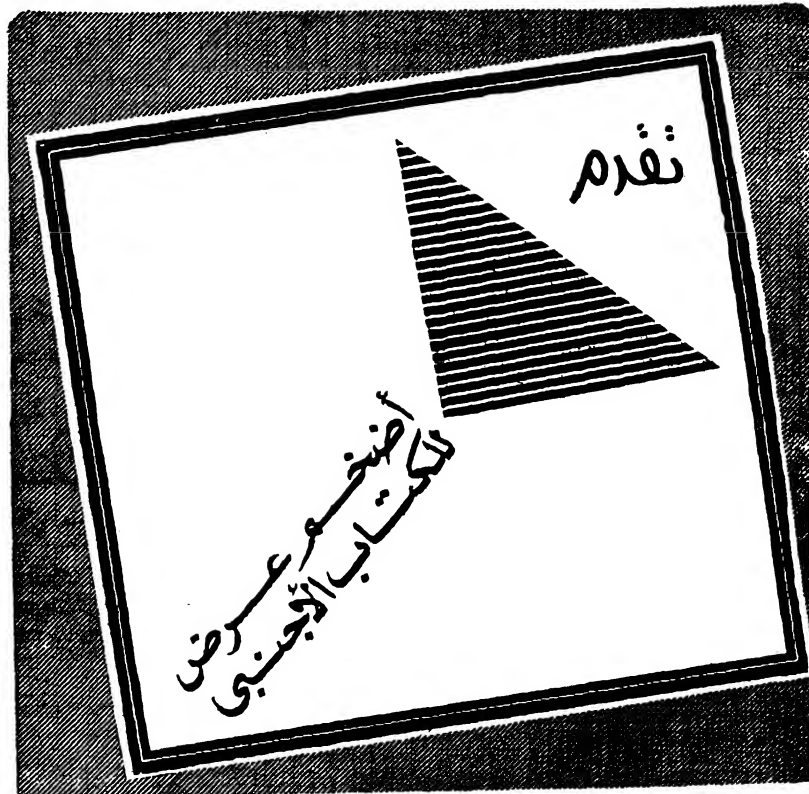
(٣) « د. عبد الله اسمايل : الشعر العربي المعاصر ،  
تصانيف وطواحين : القافية والموسيقى ، دار  
الطبعة والنشر - القاهرة ١٩٦٧ ص ٣٠٧ .

- (٢٥) ديوان « تجميل على ما حدث » . دار العودة . بيروت ١٩٧٦ . ص ٨٩
- (٢٦) ديوان « المسرح والمرايا » . دار الآداب . بيروت ١٩٦٨ . ص ٢٢٣
- (٢٧) ديوان « شجرة القمر » . دار العلم للطباعة . بيروت . ومكتبة النهضة . بغداد ١٩٦٨ . ص ٦٤
- (٢٨) ديوان « السفر في أنهار الماء » . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٦٩ . ص ٥٥
- (٢٩) ديوان « خيمة على مشارف الإرباب » . وزارة الإعلام العراقية . بغداد ١٩٧١ . ص ٦٩
- (٣٠) ديوان « الأكسجين موت واقفة » . دار الآداب . بيروت ١٩٦٦ . ص ٨٧
- (٣١) ديوان « لصوص لم يتم » . دار الآداب . بيروت ١٩٦٩ . ص ٧
- (٣٢) ديوان « الرسم بالكتات » . ط ٢ . منشورات نزار قباني . بيروت ١٩٦٧ . ص ٨٤
- (٣٣) ديوان « الخروج من البحر الميت » . دار العودة . بيروت . ص ٣٦
- (٣٤) ديوان « العهد الآني » . دار العودة . بيروت . ص ١١٧٥
- (٣٥) السابق . ص ١٣

- (٤) القصيدة الثانية من مجموعة قصائد بعنوان « رجل في لثمن الجوز » . مجلة « حراف » اليهودية . العدد الخامس . تموز - آب ١٩٦٩ . ص ١٠٠ - ١٠٧
- (٥) انظر : استعماء الشخصيات التراثية . ص ١٦٦ - ١٧٠
- (٦) ديوان « كلمات لا تموت » . دار العلم للطباعة . بيروت ١٩٦٠ . ص ٩١
- (٧) ديوان خليل حاوي . دار العودة . بيروت ١٩٧٢ . ص ١٩١ - ٢٧٢
- (٨) السابق . ص ٩
- (٩) انظر : د . علي عشري زايد : وجه السندباد في شعر خليل حاوي . مجلة « القمر » العدد الحادي عشر . يوليو ١٩٧٨ . ص ٥٨ . وأيضاً : استعماء الشخصيات (١٠) الزهور ( الملحق الأدبي لمجلة الهلال ) . شعر . بيروت ١٩٦٦ . ص ١٣ - ٢٨
- (١١) « آفاني حيار القمقي » ط ١ - دار مجلة يناير ١٩٧٣ . ص ١٨
- (١٢) ديوان « نالبيكاه بين يدي زرقاء اليمامة » . دار الآداب . بيروت ١٩٦٩ . ص ١٢١
- (١٣) ديوان « النصار والكتات » . دار الكتاب العربي . بيروت ١٩٦٤ . ص ١٥٥
- (١٤) ديوان « أقول لكم » . ط ٣ - دار الآداب . بيروت ١٩٦٩ . ص ٤٩
- (١٥) ديوان « أسلام الفارس القديم » . ط ١ - دار الآداب . بيروت ١٩٦٤ . ص ٦٩
- (١٦) صلاح عبد الصبور : حيالي في القصص . دار العودة . بيروت ١٩٦٩ . ص ١٠٢ - ١٠٣
- (١٧) انظر : د . علي عشري زايد : مجرم تراثية في شعرنا المعاصر . مجلة « الكتاب » العدد ١٦٨ . مارس ١٩٧٥ . ص ٥٤ . و : استعماء الشخصيات التراثية . ص ١٨٣
- (١٨) ديوان « راحة الجيم » . ط ١ - دار الطليعة . بيروت ١٩٦٤ . ص ١٦٦
- (١٩) « برياني في الموت في الحيا » . دار العودة . بيروت ١٩٧٣ . ص ٩٩
- (٢٠) مجلة « الآداب » اليهودية . مايو ١٩٧٤ . ص ٣٥
- (٢١) نهج البلاغة . طبعة دار السب . القاهرة ١٩٦٨ . ص ٦٠ - ٦١
- (٢٢) ديوان « يا صبي الخليل » . دار العودة . بيروت ١٩٧٠ . ص ٢٨
- (٢٣) انظر : د . علي عشري زايد : من بناء القصيدة العربية الحديثة . مكتبة دار العلوم ١٩٧٨ . ص ١٥٩
- (٢٤) ديوان « راحة الجيم » . ص ٥٧ . وتند جميع القصيدة من المحاولات الأولى إلى مجال شعرا آخر التي لجأت إلى أسلوب « التذكير » الموسيقي قبل أن يصبح التذكير في القصيدة البرقة ظاهرة شديدة الغيوع كما هو الآن



# الهيئة المصرية العامة للكتاب



## بالمركز الدولي للكتاب

٣٠ شارع ٤٦ يوليو بالقاهرة ت: ٧٤٧٥٤٨

• دور النشر العالمية تقدم أحدث الكتب وإعراجهم في شتى مجالات العلم والمعرفة •

# ■ الواقع الأدبي

- تجربة نقدية : انتاج الدلالة في شعر امل دنقل
- التراث والتجديد
- الثابت والمتحول
- زكي نجيب محمود وتجديد الفكر العربي
- ليست الأعمال بالنيات
- في مجال نشر الفكر المعاصر الحديث
- تراث الاسلام
- الدوريات الانجليزية
- الدوريات الفرنسية
- الرسائل الجامعية
- بيلوجرافيا الكتب
- د . سلاح فضل
- تأليف : د . حسن حنلي
- عرض : د . عبد المعتم تليمة
- تأليف : أدونيس
- عرض : نضر حامد رزق
- عرض نقلي : فؤاد كامل
- ملاحظات منهجية : نصار عبد الله
- د . عزت قرني
- عرض : محمد ابو دومة
- د . دستون كاوك
- د . هدى وصلى
- عرض : ثناء انس الوجود

## فصول

# إنتاج الدلالة في شعر أهل دنقل

للمعمرى ليس على وجه التحديد ما يقوله هذا النص ، وإنما الطريقة التي يقوله بها ، أى أنهم لا يبحثون عن معنى الشعر وإنما عن شكله ، وأحسب أن في هذا أساءة لطرح المسئلة ، إذ أن دلالة أى نص شعري ليست في معنى افتراضى مسبق له ، وإنما هي محصلة مجمعة لكل وسائله الإشارية والمجازية وتكنيكه في التمييز والرمز . من هنا تصبح طريقة القول جزءا جوهريا وعنصرا مكونا للمعنى ذاته . وتصبح دلالة الشعر الكاملة بعبارة لحسب للقصيدة ذاتها ، وليس بوسع أى ناقد حينئذ أن يبسطها أو يشرحها ، لأنه يتحول بنيتها وبفك تكوينها دون أن يعيد تركيبه . وتظل مهمة القراءة النقدية الوحيدة هي تتبع كيفية إنتاج الدلالة الشعرية وعوامل تولدها بالتعرف على هذه الأبنية وتحديد رموزها لإدراك كيفية قيامها بوظائفها السيميولوجية . وهي قراءة توصف أحيانا بأنها السننية أو لفسوية لكنها في حقيقة الأمر تتجاوز المدى اللغوي ، إذ تحاول احتضان النص بالنفاذ إلى بعض أبعاده الإشارية والرمزية في مستوى خاص ، وهي لا تستنفذ كل أجزائها في نص واحد ولا تكرر مجالتها له ، بل هي قادرة على أن تجرب في

١ - ١ . تراهى في أفق النقد العربي بعض الظواهر الإيجابية الحديثة استجابة للتطور السريع الذي لحق مناهج التحليل الأدبي في العالم ، لكن هذه الاستجابة لن تكتمل إلا إذا امتدت على روح التجريب العلمي والتجربة الأدبية في نفس الوقت . فالمطبعة النقدية ليست تطبيقا آليا لمنهج مرسوم ، ولا منظما عقليا . لتقديمات تعددت نتائجها سلعا ، ولا تبريرا مؤبدا لأحكام تصفية . وإنما هي مغامرة محسوبة ، ومحاولة منظمة لاكتشاف عالم النص الأدبي والتوائين التي تحكم حركته . إذا كان النقد القديم قد استطاع في كثير من الأحيان أن يتعرف بلكاء على الوحدات المكونة للأعمال الأدبية ويدررس طبيعة العناصر الماثلة فيها فانه كان غالبيا ما يقف عند هذا الحد ، لا يتجاوز إلا بمقدار ما تتسع له مقولاته الفلسفية وأحكامه الخلقية من تعميم معمي ، أما النقد الحديث فهو حريص على أن يجعل تعرفه على الوحدات قائما على أساس محاولة اكتشاف النموذج الذي ينظمها والإنساق العليا التي تندرج فيها .

٢ - ١ . وقد شاعت بين النقاد الحديثين مقسولة فحووها أن ما يعنيه في النص

إساستين من النقدي البينوي الحديث ،  
أحداهما ترى أن إنتاج الدلالة في الشعر يقوم  
على الصراع بين البنية القصصية والفائنية ،  
على اعتبار أن البنية القصصية تعتمد على المحور  
السبائي وأن البنية الفائنية تعتمد على المحور  
الاستبدالي ، وسوف نوضح المقصود بذلك  
على التوالي ، لكن هذه التجربة تقترح تعديل  
النموذج السابق الذي قدمه الناقد الفرنسي  
« جريمال » ليتلاءم مع طبيعة المادة المدروسة  
كما سنرى . أما الفكرة الشانية فمؤداها أن  
التزاوج هو الذي يكشف عن « الميتافيزيقا » النص  
الشعري ، وهو يشمل في بروز عناصر متعادلة  
من الوجهة الصوتية والدلالية في مواقع شاذة  
من القصيدة مما يكفل إنتاج دلالتها وضمان  
وحديتها ، وهي مستقاة من كتاب « ليلين »  
الشعير من بنية الشعر بتصرف يسير .

١ - ٥ . وقبل أن نضي في متابعة هاتين  
الفكرتين ينبغي لنا أن نوضح بعض  
المصطلحات الواردة لهما حتى تكون على  
بين من الأمر ، ففي تكوين أي جملة  
لغوية يعمد المتحدث أو الكاتب إلى اختيار  
عناصرها وجمعها في نسق متصل ، وهو يقوم  
بالمصطلحين في نفس الوقت تقريبا ، عملية اختيار  
العناصر وعملية تأليفها في منظومة لغوية ، أما  
الاختيار فهو يعتمد على انتقاء الكلمات من بين  
مجموعة من العناصر التي يمكن لها أن تتبادل  
مواقعها ، ومن هنا فهو يقوم على ما يسمى  
بالمحور الاستبدالي الذي يشير إلى علاقة التماثل  
المائل في الجملة بالعناصر الغائبة عنها والمربطة  
بها على نحو ما . أما نظم الكلمات المختارة فإن  
نسق متصل فهو يعتمد على المحور التبادلي  
الذي يشير إلى تجاوز العناصر المختارة طبقا  
لقوانين التركيب ، وعندما تنتقل هذه المحاور  
إلى دراسة الشعر فإن مفهومها لا ينبغي أن  
يقف عند هذا الحد اللغوي البسيط ، بل يمكن  
له أن يمتد ليشمل عدة مستويات ، فمحور  
الاستبدال قد يستل في تقديرنا في التخائب  
التالية :

١ - ٦ ( أ ) أحالة الدلالة : هو التماثل  
الموسيقي بين طرفين ما من نص شعري لا يحسم  
المتنقذ انتقاده من خلال التماثل في معنى ،  
بل يصحح واقع الكلمة موسيقيا هو متماثل في  
الدلالة .  
( ب ) استبدال الكلمة المتجاورة : هو تماثل  
كلمة أخرى من نسق مختلف ، فيطرح التماثل  
وبصدده ولو لم يولد من ذلك نفاذ من نوع خاص  
باله ضم المخالف وكسر المتماثل .

( ج ) تبدل البينوي البادي التبرير المباشر  
وأشبه الصور الجسمانية باعتبار كل صورة  
بدلاً من بواضع جملة نبرة أو أكثر قد تؤدي

كل مستوى الاجراء الذي يبرز خواصه ،  
ويبرز بصر توكيها ، مما يبرز جانباً من الدلالة  
قابلاً للتكاثف والتعدد .

٣ - ١ . وإذا كان البحث عن بنية الشعر  
أما هو في حقيقته بحث عن أهم العناصر  
التي تميزه من النثر ، فقد استطاع  
بعض النقاد في عصور متتالية أن يلمحوا  
طرفاً من هذه العناصر ، لكن طموح الناقد  
الحديث ينصب - كما قلنا - على اكتشاف  
النظام الذي يكمن في لغة الشعر ، فقد قبل  
مثلاً أن الكلام العادي يتخرب في الهواء ويقفد  
كثيرونه حالاً يشتمل المستمع فكرته ويستوعب  
ما يقوله : أما الشعر فهو يترفع إلى أن يحصل  
الاستيعاب على إعادة تكوينه في ذلالة نفس  
الطريقة التي نظم بها أي أنه يهتأ على التذكر  
الذي لا يقتصر على الفكرة العامة ولا يقف عند  
الشاعر المبثورة ، بل يشمل نسق العبارة  
وكيفية تكوينها .

ولهذا فقد أدرك الأقدمون أن اللجوء إلى  
النظم - بما يحقق من بعض شروط الشعر -  
يعتبر على حفظ المعارف والعلوم ، كما أدركوا  
أن خلود الشعر في ذاكرة الأجيال المتتالية التي  
تقوم بدور المصفاة بقياس يمكن الاعتماد عليه  
لمعرفة قيمة النصوص وأقدار الشعراء . وإياها  
كان الأمر فقد اتضح أن تحليل الخواص المميزة  
لأنماط الصيغ الشعرية ضروري لاكتشاف  
شاعريتها ووصفها بدقة علمية ، وهي انصباح  
بالغة الكثافة متعددة المستويات ، مما يجعل  
الدور على النماذج التي تقترح تركيبها علمية  
قدرة عن بحث واحد ، وتجهد الدراسات  
الحاضرة في الملفات المختلفة للوصول إلى المبادئ  
الأساسية التي تفهم سلامة المنهج وصوابية  
خطواتها مما كانت قصيرة أو متواضعة .

٢ - ١ . وسوف نخبر في قراءتنا لشعر  
أمل دافن في دواوينه الأربعة أكثر من إجراء  
تحليلي ، لا لعدم كفاية كل منها على حدة ،  
ولمنا لاتامة الفرصة لعرض النص على محكات  
نقدية متعددة في الظاهر ، وبوجبة قراءته بطرق  
متنوعة لتبين مدى توافقه وتخالفا ، وإمكانية  
تكملة في نهاية الأمر ، دون استبعاد أية  
احتمالات أخرى في التحليل يمكن أن تفي  
جوانب مزايا في الظل من مستوياته المختلفة ،  
بل أننا على يقين من أن هذه المحاولة الأولى في  
الاقتراب من شعر أمل دافن لا تفض شغفه  
ولا زالت بعيدة من الإحاطة بكل مكناته ، لكنها  
نوعه فحسب بالنسب الخط والإشارة إلى  
المنهج . وهي تشكك - للأمانة - على فكرتين

دون نتائج ، أو تركيز صور تدغم النتائج دون التعرض لتفاصيل مسبقة ، حتى ليكاد قارئه يلهث ورائه وهو يريد أن يعرف ماذا حدث ، دون أن يفارقه شعور من دخل إلى صالة السينما متاخرا يريد أن يسأل جارته الحناء عما فاته حتى يتسارع ما يرى . فالقصيدة الحديثة إذن منعمة بهذا الروح القلق ، لا تضي في سرد رتيب منظم ، ولا تلزم خطأ واحدا ، ولا تبدأ حكاية من أولها إلى آخرها مهما اعتصمت على هذا النمط السياقي ، بل تجزئ ، وتشتت ، وتجمع فيها مستويات عدة ، وتلب الصورة المردة المنزعة من مجال غريب عن النمط المكرور دورا فذا في هذا الصدد ، إذ يتم بها الانتقال إلى مستوى آخر دون ربط منطقي واضح ، كما نرى في نماذج عديدة من شعر المل دنقل تكاثف بدرجة أشد في مجموعته الأخيرة « العهد الآتي » .

٨ - ١ . ومع أن كلا من النسق القصصي والدرامي يعتمد في الدرجة الأولى على عنصر التتابع السببي المتكرر بدوره على خلفيه زمنية تضبط حركته ، وهما نتيجة لذلك يتجهان بالضرورة إلى المحور السياقي ، إلا أن الفرق الجوهري بينهما هو طبيعة العلاقة بين الوحدات المتتابعة فبينما يكفي في النسق للقصصي أن يتم هذا التتابع بأبسط الأشكال ويمتد من الصدف إلى الضرورة نجد النسق الدرامي يخضع في تناميته لعوامل أشد داءخل وتكتيفا ، فهو يعتمد على الصراع بتفادله وتبادلانه ، ولذلك يصبح أقرب إلى المحور الاستبدالي من النسق القصصي وأكثر التناميا بالمحواس الشعرية الإسمية . ولعل هذا يفسر لنا ظاهرة بقاء المرح السخرى في الأدب العالي حتى الآن بينما اختفت القصة الشعرية أو كادت منه .

لذا أن لواء الدراما بالشعر أشد تكافؤا وأكثر هونا على تحقق جوهر كل منهما في وحدة تبرز خواصهما الوظيفية ، لهذا يكن علينا أن نفضل النموذج السابق ونقتبس النسق الدرامي في بنية الشعر بدلا من النسق القصصي ، خاصة إذا أخذنا في الاعتبار أن الكلاسة العروسية نفسها هي التي تروشح لهذا التعديل وتؤزوه ، ويكفي للتدليل على ذلك أن نشير من قبيل سبق الحوادث إلى أن « مينة عشوائية » - وهي القصيدة الأولى والثانية - بكتابة ليلية ، و « كلمات أسبارناكوس الأخيرة » من مجموعة أسمل دنقل الأولى تثبت أن الحدث فيهما لا يتدرج زمنيا على مستوى واحد ، بل تتعدد الأصوات والموقف بين الراوي والآخر أو الآخرين بشكل درامي واضح ، إذ يمثل الصراع بين الماخذ الشهيد والراوي القعيد بؤرة الرصد في الكلاسية ، حيث ينهض الموقف بالأول إلى أن ينكسر في صحناء التنبؤ .. « يفرق فيها شفتيه .. وهي لا ترد ليلته .. ليلته » بينما

يشكل ما طرفا من مفهومها وإن لم تؤد على الإطلاق دلالاتها .

كما أن أشكال الحركة السياقية تتدرج في البساطة والتعقيد على النحو التالي :

(١) أبسط أشكالها أن تعتمد على حدث متكرر بدوره على خلفيه زمنية متتالية . وتتمضي في اشباعها التسوالي المتسلسل لهذا الحدث على نحو قصصي بسيط ، ويلاحظ أن هذا أيضا أوفر الأشكال .

(ب) لكن الغالب أن تتألف من حركات مختلفة ، تعتمد على تكتيك المشاهد المتعاقبة نسبيا ، وإن كان يحكمها ابتاع واضح ، وهدف مركزي مقبلور ضمن اتساق تأليفها .

(ج) وقد لا تتضح وحدة هذا الإيقاع حتى مع التأمل العقلي ، وترك لتأثير التامج عنها بشكل مبهم ، ولذا كان صحيحا أنه كلما دقت الصلة بين المشاهد ارتفع مستوى الأداء ، إلا أن ذلك مشروط بالوصول إلى حافة الإيهام دون الوقوع في قبضتها ، فتوظيف ذكاء القارئ ضروري ، لكن نعيمه محبب وسلبى .

٦ - ١ . ويمكننا أن نلتقط طرف الخط من النموذج الذي قدمه « جريساس » مستوى الضموم المادل لمستوى التعبير منه ذى النحو التالي :

قصصية	بنية نثرية	مستوى سطحي
استبدالية	بنية صوتية	مستوى عميق
نجرى عليه بعض التعديلات التي تتلالم مع مادتنا في هذا البحث ليصبح هكذا :		
دوامية	مستوى نثري	بنية سطحية
استبدالية	مستوى الصوت	بنية عميقة
	مستوى التوافق	

مستوى الصورة

٧ - ١ . فإذا كانت المعه الحديثة نفسها قد حسدت من الخطوط المستقيمة والأحداث المتوالية بلا فجوات ، وتركت هذا العالم البسيط تنعيم موالم أخرى تعتمد على توافر الخطوط والمصادر وتقطع الأحداث وتعتمد المستويات حتى تتمكن من شق طين الواقع والنفاذ إلى أحشائه بدلا من الانزلاق على سطحه ، إذا كان هذا ما حدث في الفن السياقي الأول وهو القصة ، فإن الشعر عندما ينكسر نسبيا على هذا المحور لا يسمه أن يكون سادجا ولا بسيطا ولا ذا نم مفرد وحيد ، بل يحاول الأفادة من تقنية القصة للبدنية بعرض أحداث متقطعة متوازية متباعدة في أحيان كثيرة ، وعرض بعض المقدمات



فيه لا يحل محل الآخر مثل التبادل ، بل يتعامل عليه ويقيم معه لشكالية متشابكة . وهو بدوره قد يتحلل في جزئيات تصويرية أو في لوحات تامة يتم نسجها في مسننة متقاطعة ، وحسباً أن نسير الى عدة قصائد من ديوان « تطبيق على ما حدثت » كتمالوج عشوائية لهذه الانماط . وسوف نجتزئ فقرات منها للتمثيل لكل حالة مرجحين اجراء تحليل مطول لقصائد كاملة لمرحلة تالية في البحث . ففي قصيدة : « فقرات من كتاب الموت » نقرأ ما يلي :

كل صباح ..  
الفتح الضمير في ارمال  
مفتشلا في مائه الزرقاني .  
فيسقط الله على يدي .. وما !

...

وعندما ..  
أطيس للطعام مرغما :  
أبصر في دوائر الأطباء  
جماعيا .. جماعيا ..

ملفوفة الألوام والأحبال !!

فالتبادل بين الماء والطعام من جانب ، والدم والجماع من جانب آخر ، وكلها ماثلة في لحظة آتية هو الذي يغير الصراع الدرامي بين مستويات الحياة اللاهية والواحية في الموقف التسمي . ويتكرر نفس التبعث في الفقرات التالية من القصيدة بين الرأس المنفلد والمذباغ المسال للقيمة الضمر ، وبين الفطرى المنفلد للعدل والزمانة الافتراض واعتماده على الرشوة والاشريعة واقما ومعارضة . ولطم القافية بايقاعها الضاني ومعارفاتها المفاجئة عندما تأتي داخلية مثل « وعندما » بعد « وما » في الفقرة السابقة ، تلعب دورا هاما في تكثيف المستوى الدرامي بما تحمله من بساطة ظاهرة تخفى وراءها مأساة تبدل الحياة وحلول تقيفها العدمي مطحا .

٢ - ٢ . وقد يقوم التبادل بين الحاضر والماضي للتاريخي ، على أساس من التضامن الرمزي كما نرى في القصيدة التي تتلو ذلك في نفس الديوان « العاصم يليق بقطر النسيم » وهي أسماء بنت خراويه بن أمية بن طلوان التي زوجها أبوها من الخليفة المعتضد الباسي .

وبها : القصيدة بكلمات الجوفة :

قطر الندى .. يا خال  
مهر بلا خيال  
.....

قطر الندى .. يا من  
أميرة الوجين

يحاول الثاني تبرير ماره بالتساؤل المتردد « أسأل أن كانت هنا الرخصة الأولى .. أم انها هناك » فينتقل بذلك الصراع بين الطرفين الى داخل الطرف الثاني ويظل محتسما دون حل آخر . وكذلك تقدم « كلفت أسبلا تاووسا » عدة حركات تتراوح بين مونولوج أول في المرح الأول ، وحوار مع أمثاله في المرح الثاني ، ومع عدوه القيصير في الثالث ، ثم عود بالحكمة الأخيرة الى الأقران في المرح الرابع ، فالصلاقة بين هذه الحركات لا تعتمد على مجرد التتابع وإن كانت تؤدي الى نمو الموقف وتفجيره ، بل تكشف من تداخل اللحظات وتلاقى الأصوات في صراع حي تبلور من خلاله الدلالة الكاملة للنص وتصبح الدعوة للوحدة الأخيرة :

« وإن وابتهم ظفري الذي تركته على ذواعها  
بلا ذراع فملعوه الانحناء .. غلوه الانحناء ..  
غلوه الانحناء »

مفعمة بالسخرية والمرارة ولدة التمدد ، وداعية على التحديد الى عكس قولها المباشر .

( ٢ )

١ - ٢ . وقراءة ذواوين أمل دنقل الأربعة الصادرة حتى الآن وهي « البيضاء بين يدي زفاف اليمامة - ١٩٦٩ » و « تطبيق على ما حدث - ١٩٧١ » و « مقتل الفهر - ١٩٧٤ » و « العهد الآلي - ١٩٧٥ » تبين لنا على فصوص للبادئ المسألة أن النموذج الغالب على شعره ، سواء على مستوى كل ديوان على حده ، أو على مستوى القصيدة ذاتها ، هو اقامة جدلية مضغوبة بانتظام تستثمر ماضي الجورين الاستبدال والسياسي من عناصر متكافئة ، وتوظفها في خلق صراع حي بين البنية الدرامية والبنية الفنية ، هو الذي يحكم عملية إنتاج الدلالة في شعره ، وينبع لها مستواها من الأداء الناجح أو الفاسد ، ونستطيع من طريق تتبع مفجرات الصراع بين هاتين البنيتين في شعره أن نكتشف طبيعة الصورة المعسمة ، ولأن نرى لتساوي قيمته الشعرية بمقدار ما يخلق من تزاوج بين هذين الجورين . ويساعدنا في ذلك أن نستفيد من فكرة التزاوج التي تمثل بدورها عسكرة من عناصر مكررة صوليا ودلاليا للتكشف عن النمط اللبنيوي لشعره ، والذي يصل الى ذروته في مجموعة العهد الآلي ، إذ تقوم كلها على نسق استبدال متلبس بمحمور سياتي منتظم كما سنشير فيما بعد .

٢ - ٢ . ولعل أبرز الملاحظات الداعية في شعر أمل دنقل ما يمكن أن نسميه بكتيك التبادل والتقاطع بأشكالها المختلفة . فالتبادل قد يقوم بين العناصر الماثلة في آن واحد أو بين العناصر والماضي التاريخي . أما التقاطع لآن أحد الطرفين

الخلفية ، ويحشد أكبر قدر من الوسائل الدرامية في تأسيص الصفحة الى تهرين ، أحدهما وهو العريض للصوت والآخر للجوقة ، ويحتاج القارئ الى دربة خاصة كي يكشف الطريقة التي ينبغي له ان يتابع بها السطور ، فهو أمام نصين في لحظة واحدة ، واختلاف الإيقاع والراوى والتكوين الداخلى لكل منهما هو الذى يجعل التكاثر الدلائلى بينهما يتم على مستوى البنية العميقة بتأثير التقاطع المكاني والزمانى بين تلك العناصر المركبة .

٥ - ٢ . وكلما تألفت القصيدة من مجموعة من الحركات . وأمكن تعاقب المستويين : الاستبدالى والسياقى فيها حققت على ما يبدو أكبر قدر من قوة الأداء الشعرى ، لأنها تحدث حينئذ هذا التماس المنتج للنية العميقة ، أما اذا سارت على نمط سياقى بسيط أو تخطت تماما منه فانها لا تتجسّد حينئذ في الوصول الى هذا المستوى ، ويكفى ان نضرب أمثلة موجهة على ذلك بقصائد يستطيع القارئ مراجعتها لتلكه من هذا المبدأ دون حاجة لذكر نصوصها ، ففى « صفحات من كتاب السيف والشتاء » يتم توزيع الأدوار على ثلاث حركات متباعدة في الظاهر ، لكنها تمثل في حقيقة الأمر مثلثا متكاملًا ، وهى أدوار الحماة المغرعة والساق الصناعية والموج الناطق . فالمحاضرة معادل السلام للمستحيل في جميع الأحوال ، فنحنما نحط على تمثال نضفة مصر - وهو تجسيم الماضى العام بالمراقبة - يزعمها بوق طائش من الحاضر التلق ، فإذا حطت على قبة الجامعة استغفرتها دقائق الزمن اللاهث ، وعلى رأس الجسر يصبح الجندي ناطورا يذكركنا بنوطايس مصر التي نامت عنه للنتى ، ولا يبقى أمام الحماة الا ان تنشبد الموت حتى نظفر بالسكينة ، أما الساق الصناعية فهى الحركة الثانية التى تجسد استحالة الحب ، وتقدم مجموعه من المقابلات الرمزية الدالة تنمى الحركة الاولى ، مثل تعليق السترة على المشجب لمقابل التملات والاعداد المرفوضة ، والرفعة أمام الكتاب الذى يولذى الحرف من التاريخ ، ورفض الصبية لحبه المقابل لرفض الارضى شرب دمه ، ولا تسريع هذه الحركة الثانية الا بالانتقال الى التى تليها ويمثلها الموج الناطق الذى لا يفت من صرامة اليأس مع الصخور تجسيدا للزم على قهر المستحيل كقرار عميق آخر . وفى « حكاية المدينة الضميمة » يتحقق قدر كبير من الشعر من طريق التداخل - لا بين المستوى الاستبدالى والسياقى فحسب - وإنما من طريق الاختلاف النوعى في المكونات التى يتألف منها السياق ، فبينما يجرى بعضها - كما يمكن ان يبرى - على نمط الواقع القريب ، مثل الضاعى الذى يحمل قلعه محل قلبه . وأما بينه الخمس مرآيا تمكس بربرته

وتقيم تصادلا تبادلًا بين خماسوية الحاكم الطرف الذى قلعه غلمانة وهو فى فراشه وقطر الندى ينثى من صلبه وامتداده الحيوى وبين الحكام الذين ضيعوا مصر فى التكنسة ، وتجعل من الزفاف الالتحام العضوى يرمز العالم العربى وهو الخليفة . كما يؤدى الأسر الى الحيلولة دون انهاء هذا الالتحام . ويصبح فك الأسر مرهونا بتغير الواقع اللاهث الفاسل ، ويفجر هذا التبادل بين الماضى والحاضر دراما التكنسة الموجهة على مستوى الشعر .

٤ - ٢ . أما تقاطع العناصر التصويرية وتمازجها فتشبه بعض أنماطه فى نفس هذه القصائد ، فى مثل قوله من القصيدة الاولى :

توفنى المرأة ..

فى استنادها التبر

على عمود الصوم :

( كانت ملصقات « الفتح » و « الجبهة »

تملا خلف ظهرها الصودا ! )

فالتمازج بين هذين الطرفين لا يعتمد على حلول أحدهما محل الآخر ضا يعادله أو يضمه وإنما يقسم على نوع من تناق التجاور ، اذ يستحيل تقاطعهما الى مولد الصراع الدرامى . ويستمر نفس هذا النمط بتقاطع المرأة الداعية ونظراتها مع عيني الشهيد ، وتقاطع الربيع مع الخريف والمحبوب مع الحرمان والانتظار المستلب في بقية القصيدة .

ويعتمد التقاطع المركب بين الفترات الكبرى على التقابل الإيقاعى بين الجوقة والصوت كما فى القصيدة الثانية ، ويتم حله من طريق اندماج الطرفين موسيقيا وتصويريا فى قوله :

جوقة :

قطر الندى .. يا مصر

قطر الندى .. فى الأسر

الصوت والجوقة :

كان ( خيراهو ) واقفا على بحيرة الزليق

فمن ترى ينقل هذه الأسيرة المقلولة ؟

فى نومه التيقولة

فمن ترى ينقل هذه الأميرة المقلولة ؟

من يا ترى ينقلها

بالسيف .. أو بالحيلة ؟

ويظل تمدد الأصوات ، للتلبس فى احسان كثيرة بالتنوع الموسيقى من وسائل شاعرنا فى تحريك آهائده على محور سياقى دماى متفجر ، قد يصل أحيانا الى مشارف الاطار المسرحى كما فى « قصيدة » أميلول - من ديوان « البكاء .. » حيث يتم استثمار الشكل المكتوب فى توزيع الأدوار بين الصوت والجوقة

التاريخي ، ولا نبني التماس مراحل تطور الشاعر ، فلماذا منح أخسر ، فانه يعبر بنا ان نشر اني ان نفس التماس الذي تتخذه لقراءة الشعر يدلنا على ان مجموعة « العهد الثاني » الأخيرة تمثل نقلة ناجحة تكشف فيها وسائل الشاعر في الأداء وتلاحم جدلته بقوة ، على ما سنبين بإيجاز فيما بعد . أما القصيدة التي تختبرها الآن فهي « الحزن لا يعرف القراءة » . ونود ان نوضح منذ البداية ان الحزن لا يعيننا كحالة نفسية يكابدها هذا الكائن المحدود القائل للكلمات ، وانما يعيننا كحالة شعرية ماثلة فيها بعد ان يجتهد الشاعر في التقاطها وتحويلها من شيء عام الى تجسيدها خاصة معينة ، وهو اذ يدرك استحضارها وتأييدها على البوح وعدم اعتبارها بالقراءة - يتعرض لنفسها وقول مالا يقال ، وهذا هو تحدى الشعر العام وركوبه المستحيل ، فياخذ في عرض مجموعة من الحركات الداخلية بمعادلاتها الزمنية ، مركزا في كل حركة على نقطة استدلالية أو مشهد درامي سيأتي ، وعلى القارئ ان يقوم بدوره في التماس الخط التاسع لهذا التسلسل ، فالشهد الأولي يحكي :

#### تلكنى دوائر الفبار

أود في طاحوة الصمت ، الدوب في مكاني المختار  
شيئا فشيئا .. يفتنى وجهي وروا الألعنة  
أعمدة البرق التي تطل من نواهل القطار  
كانها سرب أوز أسود الانقال  
يطلق في سكينتي صرخته الروعة  
ويفتنى .. متابعا رحلته مع التيار !

نشوء من جوهر الحزن يتجسد في هذا المشهد الذي يعتمد على المفارقة بين النبات المزهوم والحركة السالبة ، حيث تصبح سكينه الشاعر القاهرية ودوران العالم من حوله المولد الرئيسي لحالته ، ويعكس بناء الصور هذا الاحتكاك بشكل قوى ، فدوائر الفبار التي يقطن بها النبات والسكون هي التي تتحرك لثقله ، والصمت يسا يحمله من ركود يصبح طاحوته الدائرة ، والبقاء في المكان المختار بما بعد به من استقرار هو الذي يبدية .. فاذا اختفى وراء أقمعة العالم ومشاهدته أصبح مثل المسافر المتحرك الساتب مما ، اذ تلفته دوامة التضر والصيرورة الاليمية ، ولا يكاد الشاعر يصل في تسمته للحالة الشعرية الى هذا الذي حتى يقع على الصورة الام التي ترمز لكل مكابده وتحتزل معادلة مشهد « أعمدة البرق كسرب أوز صائح » فينسخ بها توفه الاستبدالي وينهى بها المشهد . لكنه اذ ينتقل للمشهد التالي يقفز بشكل مفاجيء - وهذا ناجم من صرخة الموحدين منه - مما يفسده الى وضع ابيانه بين فوسين تغييرا عن اعتزاله بغربة ما ياكى كانه اعتراض مقدم على السيل :

ويطرق باب مدينة غير مسحورة طالبا للقاء فينكتفي على المشتب في حلم طويل يتهدج بكاء وفضولا امام الباب البخيل ، اذا به يثيب في حلم أسطوري يتبلغ ويوظف « هويطة » شهر زاد القديمة تنتفض مربية الاميرة ، ويدخله المدينة ، تكن السياف يخبره في الصباح بين حد السياف والهروب من الباب ، فيرتضى مرة اخرى بين الغنايات خارج الأسوار . ومن امثلة نضف المدينة التي تتحدث عنها قصيدة « تطبيق على ما حدث في مخيم الوحدات » اذ يتقص دور الكاهن للقديم الذي كان يقول ؟

#### امرئهم امرى بمنعرج اللوى

فلم يستبشئ الرشيد الاضحي الفلد

ويقم « هونتاجا » من أربعة مشاهد وخاتمة لكنها مشاهد غير تصويرية ، اذ ينهى كل منها بنتيجة تقريرية مباشرة تضعف الطيبة الاستبدالية للتعبير الشعري وتطفئ المشهد . فنجد انفسنا امام طواير تمر في ميه الفطر والجلاء . فتتهف النساء في النوافذ انهبارة - لاحظ « تهف » بدل « تزغرد » وهو يدل ادنى واكثر خطافية ، وابعد عن الفرحه الانثوية المعصية - وبطيعة الحال فان هذه الطواير « لا تصنع انتصارا » لاحظ ثانية ان هذه الجملة الغنائية الأخيرة تفي بحضور نزار قباني الصريح . وكذلك قصيدة « فصل من قصة حب » اذ تخضع بشدة - حتى في متواترها - لنموذج البنية السطحية القصص ، دون ان تخرج عنه الا في امرين :

احدما : بعض اللفات الاستعارية الالامية من مثل :

- وجسمها خاراج من معارة البحر ...  
منفى بالآل الصغر .

- لا نهجا - العجلة التي نهم بانطلاقها ..

- عارية - الا من الحب - تروح وتجي ..  
ولانبيها : يتشل في محاولة الامساك بالمني

الميم . بما شدها اليه مما لا يسهل تسميته الا عن طريق التمثيل والاجتهاد والمجازي :  
لكنه شيء بها .. كانه التيم .. كانه الفرائ

كلما نحن الفريق والطام الخشبي

تصلك بي في لحظة احتراقها ..

ولولا هذان العنصران الاستبداليان لسلطت القصيدة في حمة النثر وهي تعال ان تكون شعرا .

٦ - ٢٠ وبوصفا اذ وصلنا لهذه المرحلة في استكشاف البنية الاساسية لشعر أمل ندقل ان تقدم قراءة نقدية لاحدى قصائده ديوانه الاول ، وبالرغم من اننا لا نعتمد على التحليل

فنلاحظ في هذا المقطع تحولاً من النموذج الباقى الى النموذج الاستبدالى بالتوقف عن النص ، والاعتماد على شحذ الإيحاءات الغنائية والتصويرية ، وتكرار الفقرات ( فقد نرى .. وقد نرى .. ) والانتظام فى استخدام القافية ، سواء كانت القافية مدودة مثل ( يبيضاه صحراء ، أشياء ) أو قريبة منها ( اللها : الصفا ) أو تاء تسبها واو المد ( مكبوت : توت : بيوت ) أو تلك القافية الأخيرة التى تكاد تجمع بينهما ( مهلات ) كل ذلك يدعم الجانب اللغائى فى المقطع . كما يجتهد الشاعر فى تكوين صور جزئية قوية لافتة مثل « تدرو على وجهي دقيق دهنها » و « مزفا من ورقات التوت » بما فيها من استعارات يومية وإنشائية ، ويختم المقطع بتلك الصورة الغريبة عن الأذن التى تتحول فى آخر العمر الى « سلة مهلات » فيسترد بذلك شيئاً من الحزن البديد وسط التلميحات التاريخية والكونية المبشرة .

فإذا انتقل طرف الخيط القصوى مرة أخرى بفضل (اللقاهي) استطاع أن يورد هذا المشهد للدرامى الرابع الذى يصادل فى خصوصيته المشهد الثانى فيوضح بين قوسين .

#### ( جواب السيدة المرتجفة

كانت تثرى السخرية

وهي تسمي في الطريق .

وحين شدتها تهزقت ..

فانفجر الضحك ، ووارث وجهها مستنظدة

وعكسا أسقطها الصائد في شباك سياونه المفتوحة

فلارتبكت وهي تسوى شعرها الطيق

واشرقت بالبسمات الباكية

ويكتسب هذا المشهد قوة درامية ناجمة عن اكتماله وشوح دلالاته من خلال التوتر المائل فى الحرافة المتددة ، لكنه توتر قصصى لا شمرى فكم تتناول الأدباء والشعراء من قبل مشكلة سقوط المرأة المحتاجة ، ويجتهد شاعرنا فى اختيار رموزه الدالة الحاصصة ، فالجولوب المرتجفة معادل الفقر ، والسخرية تعبير عن قسوة المجتمع مع الفقراء ، وشدنها هو الجهد الذى يبذلونه للارتقاء ، لكنه جهد مقضى عليه بالفشل - لا نعرف لماذا ؟ فيؤدى للتمزق ، ونفام السخرية بانفجار الضحك هو نتيجة هذا الاخفاق ، والخزى مداه . اما الصياد فهو المنقلب المدرس - لاحظ قرب هذه الصورة من قصص الأطفال المنظمة - والارتباك علامة الحرية فى سلوك هذا الطريق وتنازع القيم ، والبسمة المختلطة بالسكاه - اقرأ « شرقت » بدل « اشرقت » - تعبير عن لدوة الانتقام من النليس ومن الأجرئين مما انتقاما دراميا وبهما

ذكرياته ..

( صوتك كان ؟

لم نغاس الشهوة الماكر ما بين انفراج الشفتين هذا الذى يشبك قلبى خاتماً .. تحت نغمة التفاز

حتى اذا انفصلت - فى نهاية السهرة - من زوجة الألفاظ ..

تغيبته على نافذة الحمام .. يستعيد ويسترد الزمن الضائع بين الصورتين ( )

وتكتيك هذا المشهد يعتمد على التورية ، فهو يقول شيئاً ويومئ لشيء آخر ، وإذا كان ما يحكيه سياقياً عن قصص الحب المكروور مالوفاً فإن ملاحق استحضاره التصويرى لغربه وتستره ، فالحب الذى يروى منه - مع أنه حب بالكلمات - إلا أنه بديل نسوى عن حب الجنس وإيهام له ، فنعاس الشهوة الماكر ما بين انفراج الشفتين تصوير جنسى واضح يقوم فيه اللفظ مكان الفعل ، حتى ليقضى الغتسال - فى نهاية السهرة - من زوجة .. الكلمات ، ويصبح القلب - مثل الصائم المخلوع - موشبهاً على نافذة الحمام يجتر ذكرياته وزمته الضائع ، أما الحزن الكامن فى هذا المشهد فهو - على ما يبدو - وليه نفس هذه المبادأة التى تضع الكلمة الشعرية الإلمية مكان الفعل الحيوى البهيج ، ويحاول الشاعر أن يدم التائير الغنائى للمقطع الممدود بتراوح القافية المربكة ( الشفتين : الصورتين ) والضمنية اعتياداً على عادات النطق الصوتية التى تسوى بين الزاى والظاء فى ( التفاز : الألفاظ .

أما المشهد الثالث فيقترب من منطقة التعميم ، ويتراخى فيه العصب السياقى الدرامى مما يحمل الشاعر على استشارة بعض الإيحاءات انتشاجية من التكرار والاجتهاد فى التصوير الجزئى المشتمت حتى يقع فى نهاية الأمر على طرنى خيط قصصى آخر :

تولفى إيتيا الأشرطة البيضاء

فقد نرى الخيط الذى خلفه الثمبان فوق الصجرام

وقد نرى عظام من متاوا من الظما

وقد نرى .. وقد نرى ..

لكنما الأشياء ..

يدب فيها نضبات الوحش ، نبضها الكبوت

تدرو على وجهي دقيق دهنها

ومزفا من ورقات التوت .

تشرع فى العيون صولجانها المكسو بالصدا

وفي القاهي ترفع الصوت ، وتحكى عن فضائع البيوت

- فى آخر العمر تصير الآن عادة ..

سلة مهلات .

بفضل المغالاة الدرامية ما يكاد يجعله ينسبط في بنية سطحية ، كلما تماق هذا المحوران واشتغل أحدهما على بعض خصائص الآخر وتحدث قبته في طسه تحقق أكبر قدر من الشعرية وللفاعلية الوظيفية في الشعر .

٢ - ٣ . فإذا ما انتقلنا مع أمل دنقل إلى « العهد الآتي » لاحظ صفى الروح الاستبدالي الذي هو أقرب إلى جوهر الشعر في الهيكل العام للديوان وتماصيه الجزئية . فابتداء من العنوان هناك مفارقة التقابل بين العهد : القديم والجديد والآني . وهذا يجسد طموح الشاعر إلى استرداد دوره ، ويصبح توفه إلى أن يكون نبى عصره وأن تتحقق كلماته هو المحور الكامن وراء جميع مواقفه واختياراته ، فهو يمت للنسوة في الشعر ينطق القرن العشرين ، على أن هذا الراد الذي يلبسه كيم الشعراء قد يبدو فضفاضا على بعضهم وأشد احكاما على بعضهم الآخر ، ولا ينبغي أن نتخرج من تحليل هذه الظاهرة ، لكل مظاهر للخلق الإنساني تبين وكأنها قيس من النبوة وفيض عنها ، فالعلم نبوة إذ يحاول استكناه سر الطبيعة والمسؤول إلى ما لم يتحقق من قوانينها ، فهو رحلة في قلب المستقبل لتجنيته ، والسياسة نبوة لأنها إدراك عميق للشكل الذي ينبغي أن ينظم به المجتمع لتحقيق أكبر قدر من التوازن للشر بين قوة الحياة . والفن نبوة لأنه تفجير طاقات الإنسان ليرى في لحظات التوهم مسيره ومصيره ، وكل منهما أن لم يعرف نهجه وفكرته تحول من النبوة إلى الرهان ، تخبط لا يسدري أي مسلك يؤدي به إلى الإمساك برؤى المستقبل ، وما يعيننا في الدرجة الأولى من ذلك هو أن « العهد الآتي » لم يكن له أن يتشكل هكذا إلا على أساس تصور معين لمراسل زمنية ثلاث : هي الماضي والحاضر والمستقبل ، وكل من هذه المراحل يستوجب إمادا بالقلة الطول ، فالشاعر يطعم إلى أن يكتب لنا أنجيل العصر الحديث الذي يفق مع المهددين القديم والجديد ، بل ينزع إلى الطول بدلا منها ، والمحور الاستبدالي الكامن وراء النسق الشكلي للديوان كله يتشغل في أن متلقيه لا يسه أن يستأنف فهمه ابتداء من الصفر ، فهو يستلزم أسفارا ورموز سابقة ، ثم يطرح نموذجا جديدا يحاكيها وينقضها ، وهذا يفرض على القارئ الواسي حركة متذبذبة دائبة في الاتجاه :

**أحدهما :** التفاضل بين النص المائل أمامه إلى نظره الباطني لأدراك جميع تفاصيل المآلات والمخالفات المستمرة .

**ولاتيهما :** نظم العناصر المائلة في نسقها لاستخراج دلالتها التركيبية التي تختلف بالضرورة من دلالة الجزيئات ومقابلاتها .

بالتممة والألم . ويتضح من هذه الترجمة الشعرية للمقطوعة مدى تناسق الحفلات اللونية للبيان وقرب مبادئها الرمزية ، مما يجعلها أشد ارتباطا بالجمال للمسيقي ، ويجعل تنمنا لها روآيا لا شعريا ، وقد ساعد على ذلك تلم حده التوتر الاستبدالي فيها . لكن مجيئها بعد الفقرة السابقة يقيم نوعا من التوازن والحوار بين المحورين تكسب به القصيدة في جعلتها للكبرى توترات أدنى ودلالة اكمل ، وتصب هذه الفقرة بسهولة في تيار الحزن العام وإن كانت أيسر في القراءة من غيرها ، فالخون فيها مفهوم لكنه غير مبرر .

ويأتي المشهد الخامس أكثر استبدالية ليجدل مع ما سبقه لحمة القصيدة ، فيقدم فلفذات من قصص مبعودة ، بعضها مشهود بأوثار حية إلى المشاهد السابقة ، وبعضها استشفاف قوي لتصوير حالة الالاميات والميت الولدة للحزن العتيق . لكن الشاعر قد لا يعرف متى يسكت ، ولعل هذا ناجم من تأثره بثقل الموروث التقليدي ، فنراه يصر على خاتمة مباشرة صريحة في وقعا الأخير ، أو زعمها الأخير ، يبدو وكأنها خاتم الشعر العربي يطبع به قصيدته بتلخيص حكمتها في كلمات مدنية أخيرة :

**رؤوسنا تسلط .. لاستنها  
الأحوال اليالة التنتصبة  
لأرواح عدايا أيها الالم ..  
واستد خطاي النهار .**

وكان يوسع أمل دنقل أن يرم قصيدته من هذا التذييل ، لولا أنه متسدود إلى نط القصيدة أخريية ، بالرغم من استحداثه لأسلوب المواجهة بين المشاهد الدرامية في فقرات متكاملة استعادت من تقية القصة والشعر الحديثين ، فإذا لذلك الجدلية التي كونها في هذه القصيدة وجدنا أنها مؤلفة من ثلاثة مشاهد استبدالية يتخللها مشهدان سياقيان ، وهي جدلية محكمة متزاوية لولا الفقرة الأختائية التي لفت بعض خيوطها وهي تحاول أن تعقد العدة الأخيرة التي لا تنقطع بعدها .

( ٣ ) .

١ - ٢ . هل يمكننا أن نقول - بعد هذا التمع التطبيقي - أن ما وصل إليه العالم المثنوي الكبير (رومان جاتوسون) من أن وظيفة الشعر هي « عرض ميدان تكافؤ المستوى الاستبدالي مع المستوى السياقي » يفسر بنية هذا الشعر ، ويهني أنه كلما تحقق في مستوى البيان الشعري أكبر قدر من التكثيف المجازي والاستبدالي في الموسيقى والصور والمصاحبات اللغوية ، وكلما تحقق في هذا المستوى الاستبدالي من روح التنامي والتكامل السياقي

## ٢ - ٣ . على أن توظيف الأنماط التراثية

إذا تم هكذا على مستوى الصيغ - لا على مجرد الموضوع أو الإطار العام - يضع القارئ دائما على حافة نوع خاص من التوتر يمكن أن نطلق عليه توتر الفكر ، فلا يستطيع أن يقضي في تلقيه النص دون أن يستحضر تدايمات نظيره في المستوى المستشار ، ودون أن يقارن بشكل دائم بين ما يؤديه كل من الطرفين . وإذا كان القارئ العادي يكفى بلحم المشابه ويستمد باكتشاف المواءمات من العنبر المتف بتوتر لهذه الشابه ولا يرتاح حتى يدرك المخالفات ويضع يده على مناهج المارقة ، إذ أن هذا هو السبيل الحقيقي لإعادة إنتاج دلالة النص الجديد . ومن بين الاستخدامات التراثية نجد أن توظيف النصوص الدينية في الشعر يعد من أنجح الوسائل ، وذلك لخاصية جوهرية في هذه النصوص تتلقى مع طبيعة الشعر نفسه ، وهي أنها ما ينزع الذهن البشري لحفظه ومداومة تذكره كما أسلفنا ، فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كل الصور تعرض على الأمساك بنص إلا إذا كان دينيا أو شعريا . وهي لا تمسك به حرسا على ما يقوله نصيب ، وإنما على طريقة القول وشكل الكلام أيضا . ومن هنا يصبح توظيف التراث الكلامي في الشعر - خاصة ما يتصل منه بالصيغ - تعزيرا قويا لشاعريته ودعمها لاستمراره في حافظة الإنسان . وهذا ما نجح شاعرا في استنساخه باعتماد على جانب الصيغ من التراث الديني في هذا الديوان .

٤ - ٣ . فالصور الأساسية لخصائصه هو استدلال العناصر الدينية المقدسة وإحلال عناصر أخرى مقلدا ، متكسفا في نفس الوقت على السياق الشكلي للنصوص القديمة ، حيث يصبح « تولد الموقع » المصدر الرئيسي في توليد الدلالة الجديدة .

فندما يضع امل ذقل قصيدته الأولى عنوان « صلاة » فإنه يستحضر بذلك كثف لحظات التجربة الدينية التقليدية ، فإذا شرعنا في قراءة صلاته وجدناها منذ السطر الأول نصيرا لإدعاء ما يتم في العصر الحديث من انتهاك للقدسية إذ يقول :

« أياها الذي في المباحث » نحن وعبادك .  
بإلى لك الجبروت

وبإلى لنا المكوث . وبإلى لمن تحرس  
الرهوت »

فالمقطع وبوزن الجمل وبنية الكلمات الثانية لتتسم لإعلام الصلوات المسيحية ، لكن المصلى له لا يقيم في السماء كما نمودنا ، وإنما في .. لمباحث ١٠ وينبغي ألا نغفل عنصرا مميذا في هذا الاستبدال وهو الناجم عن دهشة المتلقي نتيجة لصف احتمالات التوقع . فندما يقرأ مطلع الجملة يكاد يكون مطمئنا إلى أن تكلمتها

ستأتي من بقية المصاحبات « في السماء » لكنه إذ يجد « في المباحث » وهي لم تخطر له على ذهن فإن كمية المعلومات أو الإثارة الناتجة من ذلك تروى بنحو على كمية الإثارة في الحالة العادية ، طبقا للقانون الاعلاسي الشهير الذي يؤكد أن هناك تناسباً عكسيا بين درجة الاحتمال ودرجة الإثارة ، فكلما قل الاحتمال زاد الإثارة والعكس بالعكس . وهو القانون الذي يستغل في العناية للفت النظر ، ولكنه يستغل دائما في الفن لأسباب تتجاوز مجرد لفت النظر وتتصل بتوليد المارقة وتلقيح الدلالة وإنتاج التأثير الجمالي المطلوب . والمفارقة هنا بين السماء وأبحاث باعتبارها طرفي تقيض . فيما تمثلان من قيم ، وحتى اختيار كلمة المباحث العامة التي قد تشير إلى المكان أو المؤسسة أو المحظوق القريب الذي يصنع الكائد بداخلك ، كل ذلك بغضى إلى سقوط القارئ في بؤرة الاستبدال وقابلته .

٥ - ٣ . ولذا كانت هذه الفقرة قد اعتنيت على توازي الموضع بين الكلمات فإن الفقرة التالية تستثير الشطر الثاني من انسياب الديني الإسلامي من طريق توازي الصيغ بينهما وبين آيات محددة من سورتي « المعصرات » و « النازعات » إذ تمضي هكذا :  
« تفردت وحده باليسر . أن اليمين لفي خسر . أما اليسار لفي الصر . ألا الذين يمشون . ألا الذين يمشون . يمشون . يمشون . الصفح التشرية الميئون فيمشون . ألا الذين يشون . وألا الذين يوشون ياقا فمصانهم يرباط السموت »

فيخضع القارئ - كما قلنا - لتوتر التذكر ، ويدرك بتوازي الصيغ أن انتهاك المقدسة والقدسية الذي تمارسه هذه المؤسسات يتم التعبير عنه بعماد أسلوب جارح . كما يتم الربط بين الفقرة الأولى من الصلاة وال فقرات التي تليها عن طريق القافية الثانية التي تتوزع على نهايات المقاطع ، لا كمجرد حلية موسيقية خارجية ، وإنما كقرار غائي يحدد مراحل إيقاع الصيغ ، ويضع بالتركاز المركز في المقطع الأخير المقابل الخماسي للمقطع ، مما يعطي للقصيدة شكلها المنتظم ووحدها المعينة .

( ٤ ) .

١ - ٤ . وبالرغم من أن مجموعة « العهد الأمي » ذات قوة أسرة تفرى باستمرار تناول النقد ، فإننا مضطرون لأن نطعن أعتنا من منطقة جاذبيتها لنعود كما ومهدنا إلى شرح فكرة التزاوج والتمثيل لها ، فنجد أنها تعنى - كما ألحنا - « بروز عناصر متصادلة » من الوجهة الصوتية والدلالية « في مواقع متصادلة من القصيدة » ولا يقتصر مفهوم التصادم على مجرد التشابه ، بل يندرج تحت مقولة أخرى

الآخر ، مما يؤدي الى بروز الدلالة الكلية للقصيدة .

٣ - ٤ - يتألف القسم الاول من ثلاث وحدات تخضع لنمط متكرر وتدخل عليه تنويحات متشعبة ، ويتألف نمط الوحدة الاولى من العناصر التالية :

**فصل ماضى + حسمير فاعل متكلم + متعلقات من التواصب والمجرووات .**

ولانه نمط بسيط يكاد يكون هو الشائع في الجملة العربية فان الشاعر مضطر الى ادخال تنويحات عليه تكسر رتابته ، لكنها تخضع بدورها لنوع من النظام الدقيق . فبعد ان تتوالى ثلاثة افعال على نفس النمط :

**عرفت هذه المدينة النخانية**

**مضى ههنا .. شامرا فشارعا**

**رايت فيها ( الشيمك ) الاسود والبراقصا**

**وذرت اوتار البغاة واللصوصية**

**ياي الفمل الرابع مسوقا بالجار والمجروح :**

**على مفاد العلة الصديقية**

**نعت على مقالبي في القيلة الاولى**

ثم يتحول الفاعل الى اسم آخر ويظل الفمل ماضيا :

**واقشع الصباب في الفجر .. فكشف البيوت والصالما**

**والسفن التي تسير في القناة كالاول :**

اما الوحدة الثانية فتبدأ بالفعل رايت الذي يقيم زواجا تاما مع افعال الوحدة الاولى ، اى يكرر بالفيض نمطا صرفي ، ولكنها لا تلبث ان تغشى في اتجاه آخر ، اذ تنصرف في وصف المفعولين :

**( رايت فعال السماء**

**يهبطون من فطار « الحجر » العتيق**

**يصنعون بالمناديل الترابية**

**يدندنون بالواويل العزلة الجنوبية**

**ويصيح الشوارع دربا فرقا فاصيق**

**فيدخلون في كهول الشجن العميق**

**وفي بعار الوهم : يصطادون اسماءا سليمان الغرافية )**

ولان هذه الوحدة ليست سوى جملة خالية كبرى تستحضر الذكرى وتشمل الرؤية المحسوسة فانها خروج واضح على النمط بالرغم من انها نابعة للفعل الرئيسى الزاوج « رايت » فهي مغارعات مجرورة الى منطقة لماضى ، لكن تكرارها وقوة حضورها يجعلها انتهاكا للنسق السائد ، مما يدفع الشاعر الى وضع الوحدة باكملها بين قوسين .

هي امكانية التبادل . كما ان المواقع ليست قاسره على الموقع النحوي في الجملة القصيدة ، بل تشمل اوضاع البنية الكلية للقصيدة . وهذا الزواج باعتباره « البنية الام » للصيغ الشعرية يتم رسده عن عدة مستويات لغوية من اهمها النحوي والدلالي ، ويلتقى في تاليف مع عامل آخر حاسم في تشكيل هذه البنية ، وهو ما يطلق عليه « الزعم التقليدي » المنتج للصيغ الشعرية ، ويتمثل في مجموعة التكرارات التي تفرضها بنية القصيدة التقليدية من وزن وقافية . فاذا اخذنا في الاعتبار ان الزواج الدلالي يستوعب الانماط التصويرية للشعر ويبرز نظامها الداخلى ادركنا ان هذا النموذج الثاني من نماذج وصف الاداء الشعرى يساعدنا على التحقق من طبيعة عملية انتاج الدلالة في الشعر على مستوى القصيدة المفردة بعد ان نمكنا عن طريق النموذج الاول من وصف « اليكنايزم » العام . ونستطيع حينئذ ان نمثل على العصب الواحد للقصيدة في مستواها العميق ، لا من خلال وحدة الموضوع ولا الاتباع ولا التالى ، فكل هذا يمكن ان يتم في نص ثلثى او نظم غير شعري ، وانما بفضل تحقق هذا النظام الكامن بين وحداتها التركيبية بمستوياتها العديدة . كما يمكننا حينئذ ان نتحقق من فرض آخر اشرفنا اليه من قبل ، وهو ان خواص التعبير عنصر اساسى مكون لدلالة النص باجراماته الوصفية والتركيبية والرمزية ، وان هذه الاجرامات مجال مفتوح للتحليل لا يستنفد مرة واحدة ، ولا تنتهى امكاناته في التجربة الاولى ، ومن ثم لا يمكن اتمامه بالفتور بعد اية محاولة ، اذ يظل قابلا لتزايد المصرفة ، مادام التزم نهجا علميا يحول بينه وبين التناقض او التكرار .

٢ - ٤ . وقد اخترنا للتبثيل لمبدأ الزواج

قصيدة اخرى من نفس المجموعة التي

اخترنا منها القصيدة السابقة ، وهي

**قصيدة « السوسى » من ديوان « البكاء**

**بين بنى ذرفاء الجملة » . وتتكون**

**القصيدة من قسمين مرقعين ( ١ - ٢ )**

**وتنتهى بتساؤل ، ويمثل كل قسم منها**

**كتلة متميزة تتبع نسقا تركيبيا مختلفا عن**

**نظيره . وفي تحليلها يمكننا ان نكتشف الزواج**

**المولد لدلالاتها على ثلاثة مستويات :**

١ - المستوى الاول يعتمد على تكرار نمط

العلامات اللفظية بين العناصر المكونة لكل وحدة ،

وهي علاقات نحوية في حقيقتها ، لكنها ذات

طبيعة صوتية هي التي يمتد بتأثيرها .

٢ - المستوى الثانى يتمثل في العلاقات الراسية

بين هذه العناصر التقابلية ، وهي ذات طابع

دلالى جزئى .

٣ - اما المستوى الثالث فيعتمد على الزواج

بين الأخدين الرئيسيتين ويوضع دور التساؤل

وتظل صيغ هذه الأبيات أمينة للمصنف المذكور، لكن التزاوج الألفي فيها لا يقتصر على التركيب الصرف والنحوي، بل يشمل ما يطلق عليه «الرحم التقليدي» المتمثل في الوزن والغاية، ويشمل شيئاً أدق من ذلك وهو الإقناع الصرفي المتبادل لمكونات الموسيقى لمجموعات الحروف المستعملة التي تبرز بشكل منظم في مراعٍ متعادلة، مما لا يتسع المجال الآن للأفاضة في شرحه وتحليله بالرغم من أهميته.

٤ - ٤ . فإذا انتقلنا إلى المستوى الثاني الذي يتصل بالعلاقات الرأسية بين العناصر المتقابلة وجدنا صلة دلالية حميمة بين كل الإنمال المكونة له مادامت تنتمي لنفس النمط، فالإنمال «عرفت» وابته : قوت : تمت ) تمثل ثنائيات متزاوجة دلالياً بين المعرفة والرؤية من جانب والزبارة والنوم من جانب آخر، وحين نشر العامل أصبحت الإنمال (اتقشع : كشف) وهما ثنائي متكامل دلالي أيضاً. وفي الوحدة الثانية لا يصبح المتبادل بين العناصر المكونة قائماً على التشابه أو التقابل الدلالي، بل يعتمد على التوالي الحركي، يهبطون : يرتفعون : يهبطون : يرتفعون : «كهوف التشنج» : يصطادون «الوهم» وتبرز بعض العناصر المتقابلة الأخرى مثل (التناديل الترابية : المواويل الخفيفة الجنيوية : اسماء سليمان الخرافية) . وفي الوحدة الثالثة تأخذ المعرفة أبعاداً درامية . إذ تتوالى أفعالها متصاعدة (سبغت : سرت) و (بكيت : كدت أن أصير ذليلة = تقبلت) .

وتنضم الإنمال في القسم الثاني في مجموعات ثنائية أيضاً بين (تصنعها النيران : لا تلين) (يقسمون الحيز الدامي : يقسمون الصمت الخزين) (يفتح الرصاص : ينطق الأطفال) (تلبس الأيدي : ترتخي) (تاكل الحوائق : نفسي «في لحام الانتظار») (نصفي إلى الإناء «وكاننا نأكل الدنيا كلاماً») : نعيش «فمناً» بيضة الأطفال (نسقط الأيدي من الأطباق : نسقط من طوابق القاهرة) (أبصر لوجه المهاجرين : اعانق في عيونهم) .

٥ - ٥ . وأخيراً نبرز لنا من التقابل بين هذين القسمين المفارقة التي يفهمها الشاعر بين الخطين : أحدهما تنتمي إلى ماضي الذكريات الحلو والتجارب الساخنة الإليفة التي تربطه على الصعيد الشخصي بهذه المدينة، والثانية تتمثل في هذا الحاضر الدامي الإليم، الذي تأكل فيه الحرائق بيوتها البيضاء. وتأتي هذه المفارقة لتبرز مفارقة أخرى هي بيت القصيد وهي التي تقوم بين مكانين - أو هالين - في نفس اللحظة الحاضرة : عالم السويس بدماره وتضحياته، وعالم القاهرة بعيانها الرقيقة

وتعود الوحدة الثالثة لتثبيت النمط بقوة وتركيز شديدين :

**عرفت هذه المدينة**

**سكنت في حاراتها**

**جرحت في مشاحياتها**

**صاحبت موسيقارها العجوز في تواشيح الفناء**

لم تختم بجملته تتزاوج مع ختام الوحدة الثانية تزواجا يتميز بالتصعيد للناسج من التكرار :

**وفي سكون الليل ، في طريق بود توفيق**

**بكيت حاجتي إلى صديق**

**وفي أثر الشوق : كدت أن أصير ذليلة**

أما القسم الثاني من القصيدة الذي يرميه الشاعر بـ «مزمع» (٢) تميزاً له عن الأول وتحديدًا بالمنطق الذي يأخذه فهو يبدأ بالغرف «والآن» ليضع اللوحة الحالية مقابل الماضي المستحضر ويجمع لمجموعة من الإنمال المضاربة التي تمثل النمط المكرر في عملية التزاوج الألفي، وهي مستندة لآس طاهر في أبياتها العشرة الأولى، لا يخرج عن ذلك سوى البيت الثالث الذي يسند لضمير المتكلم :

**أذكر مجلس الألهي .. على مقاهي الأربعين**

مما يجعله لونا من التوسطية للنمط الذي سيقلب بعد ذلك حيث يسند المضارع المتكلم، ويتكون النمط المكرر بالإفسانة للفعل والفاعل من جار ومجرور، فيتوالى تزاوج تام في مثل :

**ويسقط الأطفال في حاراتها**

**فتقبلي الأيدي على خيوط طائراتها**

**وترتقي هائلة في بركة الماء**

**وتاكل الحرائق ..**

**بيوتها البيضاء والصلاتي .**

وتلاحظ أن الخروج على النمط في البيت الأخير بعد بدوّه تمهيداً للانتقال إلى ما يشبه الوحدة الجديدة التي يتغير فيها فاعل المضارع ليصبح ضمير المتكلمين أولاً ليتخلص بعد ذلك من صيغة الجمع ويعود إلى صيغة المتكلم المفرد التي بدأت بها القصيدة :

**ونحن ها هنا .. نفس في لحام الانتظار**

**نصفي إلى أنبالها .. ونحن نعيش فمناً**

**بيضة الأطفال**

**نسقط الأيدي عن الأطباق واللاعق**

**أسقط من طوابق القاهرة الشوايق**

**أبصر في الشوارع لوجه المهاجرين**

**أعانق الحنين في عيونهم والذكريات**

**أعانق المحنة والنيات .**



اللاهمية ، وبؤدى احتكاكه هذين العالمين الى  
الفرادة الأخيرة فى القصيدة المتمثلة فى هذا  
النسائل :

هل تاكل الحراق

بيوتها البيضاء والحدائق

بيننا تظل هذه القاهرة الكبيرة

آمنة .. قرية ؟

نفس فيها الواجبات فى الحوايت ، وترفض

النساء على عظام الشهداء ؟

لكن غيبة الفاعل الشخصى فى هذا القطع  
الاخير تولى الى تعميم التجربة وقربها من  
التعبير المباشر فى اللحظة التى كان «الميكانيزم»  
الخاص بها تد اوشك على النجاح فى انتاج

دلالتها دون حاجة لهذه النهايات الصريحة  
الحكيمة .

٦ - ٤ . ومع ان التجليل لم يأخذ مداه ،

لم يستنفذ جميع امكانياته بعد ، الا انه  
بحسبنا ان نقف عند هذا القدر فى  
تأصيل المنهج والإشارة الى امكانيات  
تطبيقه ، مطمئنين الى ان كل قصيدة  
تولد سفرها الخاصة ، بحيث تتمثل  
الرسالة الفريدة لها فى بنيتها ذاتها ،

ومستفيين من ان محاولات الاقتراب من الشعر  
ان لم تجتهد فى فك رموزه واكتشاف عاقله  
وتوضيح نظامه ، وتكف عن دس انفسها فى حياة  
الشاعر وعواطفه وتصورات الخاصة فهو ثروة  
لا تضي فتيلا فى التقدم نحو ادراك علمى لطريقته  
التمحيضية فى انتاج دلالته وتشمير كلماته .



## فصول

● ● تترجم المجلة تخصيص الإعداد القادمة للموضوعات التالية :

العدد الثاني	مناهج النقد الأدبي المعاصر	اول يناير ١٩٨١
العدد الثالث	قضايا الشعر المعاصر	اول ابريل ١٩٨١
العدد الرابع	مشكلات الرواية والقصة	اول يوليو ١٩٨١
العدد الخامس	المرح الحديث : قضايا واتجاهاته	اول اكتوبر ١٩٨١

وتدعو المجلة الباحثين فى الوطن العربى الذين يرغبون فى الاسهام بالكتابة فى هذه المجالات التفضل  
بموافاتنا بالتراحيهم لتضمينها فى خطة هذه الأعداد .

# التراث والتجديد

تأليف . الدكتور حسن حنفي  
عرض د. عبد المنعم تليمة



● ● هذه خطة طروح ، غايتها أن يتحول الإصلاح الديني الحديث في العالم الإسلامي إلى نهضة وطنية وقومية وإنسانية شاملة . ولا يتبدى طموح الخطة في غايتها ، وإنما يتبدى في السبيل إلى تلك الغاية ، وهو سبيل عريض يضم مناهج البحث في التراث القديم ، والنظر إلى التراث باعتباره مشكل الثقافة الوطنية ، وطرائق تجديد هذا التراث . وضع المؤلف خطة ( مشروعة ) في اقسام ثلاثة : مهمة القسم الأول ( موفقنا من التراث القديم ) إعادة بناء العلوم التقليدية من حقائق الحضارة الإسلامية ذاتها بالدخول في بنائها ، والرجوع إلى أصولها لبيان نشأتها وتطورها ، سواء بالنسبة إلى كل علم أو بالنسبة إلى مجموع العلوم . ومهمة القسم الثاني ( موفقنا من التراث الغربي ) بيان حدود الثقافة الغربية ومحيطها بعد أن ادعت الشمول والعالية ، وإخراج أوروبا من محور التاريخ وودها إلى حجبها الثقافي في الثقافة العالية الشاملة . وفي نفس الوقت يعرض هذا القسم الحضارة الإسلامية في موازنة للحضارة الغربية عرضا نقديا تاريخيا . وغاية القسم الثالث ( نظرية التفسير ) إعادة بناء الحضارتين معا ابتداء من أصولهما الأولى في الوحي ، لأن الغاية النهائية هي الوحي ذاته وإمكانية تحويله إلى علم إنساني شامل ، ولا يتم هذا إلا عن طريق ( نظرية في التفسير ) تكون منطلقا للوحي . أخرج المؤلف - من هذا المشروع الكبير - الكتاب الذي بين أيدينا ، وهو يحتوي على المقدمات النظرية للمشروع كله .

الاسلام باعتباره ممطى تاريخيا ، باعتباره واقعة حضارية حدثت في التاريخ . وهذه الحضارة ذات طابع كل شامل ولقد نهضت على مصدر ذي طابع كل شامل وهو الوحي . ليس الوحي مصدرا للعلوم الإسلامية العقلية الأربعة فقط بل اننا لنجد - في تاريخ الحضارة الإسلامية - بواعث العلوم الرياضية والطبيعية والانسانية وموجهاها في توجيهات الوحي . تكونت حضارتنا الإسلامية أساسا من تحويل النص الوحي به إلى معنى ، وتحويل المعنى إلى بناء.

يصدر المؤلف - في هذه المقدمات النظرية - عن مفهومات للحضارة والتاريخ والفكر والواقع ، وترتبط هذه المفهومات عنده بمصطلحات التراث وغاية التجديد . فالغالب - لديه - أن كل الحضارات المعروفة حضارات مركزية نشأت من مركز واحد هو الدين . وقد نشأت الحضارة الإسلامية حول الكتاب والسنة ونسجت حولها العلوم الإسلامية العقلية الأربعة : الكلام والفلسفة والتصوف والأصول . حضارتنا هي الحضارة الإسلامية ، هي الحضارة التي نشأت حول

يرى المؤلف أن عملية التراث والتجديد - ان وجهها منهج سديه - عملية حضارية تكتشف التاديع فتتمحرن الى الوصول الى تحديد : فى اى مرحلة تعيش ؟ . وتضئ للخاصهر فتتمحرن على الوصول الى تحديد : من نحن ؟ . وهى عملية عليية غائبا ( التنظيم المباشر للواقع ) ضد خطاين شائعين : الأول هو الذى يتحدث عن العصر وكان العصر يحتوى على حلوله فى ذاته . والثانى هو الذى يبدأ باستنباط الواقع من نظرية صبيقة . وقدره هذه العملية على التنظيم المباشر للواقع تنبئى فى قدرتها على مد هذا الواقع بنظريته التى تفسره وتغيره . فالتراث - هنا - هو نظرية الواقع ، والتجديد هو إعادة فهم التراث ليسكن رؤية الواقع ومكوناته . هذه العملية هى تأسيس قضايا التغيير الاجتماعى فى منظور تاريخى ، بتفسير الالهيات على أنها اجتماعيات ، وبترحيل الدين من علم للمقائد الى علم انساني ، من أجل المحافظة على الاستمرار فى الثقافة الوطنية وتأسيس الحاضر ودفعه نحو التقدم . تنفيا هذه العملية تطوير الفكر الاصلاحى والانتقال به من الاصلاح الى النهضة ومن لصادة التفسير الى تأسيس العلم ، ومن الاصلاح النسبى الى التغيير الجذرى . هى - هذه العملية - وريثة حركات الاصلاح المدبنة الحديثة التى بدأت منذ أكثر من قرن ، وكانت محاولات جزئية ، وكانت تتم باسم العقل . تتم هذه للعملية الرامنة باسم الواقع .

يضع المؤلف - متوسلا بما سلف - مفهوماته لبنى التراث ومستوياته ، ولطرق التجديد وموضوعاته :

التراث مخزون نفسى عند الجماهير . فاذا كانت البداية العلمية للتغيير تعنى البدء بالواقع واعتباره هو المصدر الأول والأخير لكل فكر فان القيم القديية التى حوذاها التراث جزء من هذا الواقع . ان الأفكار انماط حياة ومناهج سلوك ، فنحن نمثل بالكندى فى كل يوم وتنفس المادابى فى كل لحظة ، ونرى ابن سينا فى كل الطرقات . لقد ساد الاختيار الأضمرى أكثر من عشرة قرون وقد تكون هذه السيادة موقفا من معوقات عصرنا ، والاختيار البديل - الاختيار الاعتزلى - قد يكون أكثر تمجدا عن حاجات كانت البداية العلمية للتغيير تعنى البدء بالواقع المباشر ورؤية التراث فيه أو تحليل التراث على انه مخزون نفسى عند الجماهير هو فى نفس الوقت منهج نفس اجتماعى : نفسى لانه يقوم على تحليل شعور الناس وسلوكهم ، واجتماعى لانه

نظرى ، فاصبح الوعى هو العلم للانسانى الشامل فى هذه الحضارة . لقد ثبتت حقايق الوعى على أسس عقلية واستقر الوعى ثقافة وحضارة . وتأسيسا على ذلك فان الخاصية الأولى للتراث أنه وعى يتحول الى حضارة . الوعى مصدر التراث ، والوعى الاسلامى بطبيعته لا يفصل بين الدين والواقع ، فقد كان الوعى تلبية لنداء الواقع ، وقد تضمن الوعى الواقع فى باطنه وتكيف طبقا لتطوره . فاذا توجهنا الى التراث - مجدين - تحدونا حاجات واقعا ، فانا ينهى توجهنا على إعادة بناء هذا التراث من داخله ، بإعادة بناء العلوم الموروثة مستعينين بوسائل من قلب ثقافتنا المحلية الخاصة . وإعادة بناء تلك العلوم المسورة لنا تكون بلمح ( وحدتها ) فى علم واحد يكون مرادفا للحضارة نفسها . هنا تكون غاية التجديد هى تحويل الوعى - مصدر كل العلوم الموروثة وموجهها - الى علم . وهذا رد للتراث الى مصدره الأصل ، ووصول بالتجديد الى غايته المرتجاة : لبداية الوعى والنهية العلم .

التراث القديم أى تراث قديم - حى بين- البشر الأحياء موجه للواقع ، فهو المخزون انفسى الشعوبى عند الجماهير . ومشكل ( التراث والتجديد ) عام فى كل الحضارات ، ويتبنى هذا المشكل عندما يتوجه الباحثون والمفكرون والعلماء الى الكشف عن الأسس الشعوبى للظاهرة الحضارية ولوجهات السلوك فى الواقع المائل . ان الحضارة موقف شعورى ، وتجديد التراث الاسلامى انما هو عملية وصف السلوك فى الواقع الراهن وتحويل الوعى الى نظام مثال لهذا الواقع . تجديد التراث هو وصف لسلوك الجماهير وتغيير هذا السلوك لصالح قضية التغير الاجتماعى . ان الماضى والماضى يعيشان فى الشعور ، ووصف الشعور هو فى نفس الوقت وصف للمخزون النفسى المتراكم من الموروث فى تفاعله مع الواقع الحاضر استقاغا من الماضى أو رؤية للماضى . فتعطيل التراث هو فى نفس الوقت تحطيل لمفليتنا المعاصرة وبيان اسباب موقاتها . وتحطيل لمفليتنا المعاصرة هو فى نفس الوقت تحطيل للتراث كما كان التراث مكونا رئيسيا فى عقليتنا المعاصرة . ومن هنا يسهل علينا رؤية الماخر فى الماضى ورؤية الماضى فى الحاضر . غاية المجدد بقلته الشعور ، ان يعى الانسان مولفه فى الحياة حتى يشعر بملكه وبما حوله وبابنية الواقع ومدى بعدها عن الابنية المثالية فى الوعى .

التجديد جزء من البناء النظري للواقع وجانب من الإيضاح للسلوك ، فالتراث ليس غاية في ذاته بل وسيلة لتحريك الجماهير وتغيير الواقع . ويدفع المؤلف بلن هذا المنهج لا يعنى الوقوع فى نظرة مثالية تود تغيير الواقع بتغيير الأفكار وتفسير الظواهر الاجتماعية بتغيير إبنيتها القومية . ذلك - يقول - لأن التراث القديم مازال حيا فى وجدان الجماهير ومازالت القيم الموروثة هى الوجهة لسلوكها . وعنده أن الظاهرة المدروسة - الحضارة وأثر التراث القديم فى البناء الثقافى الزمانى - ظاهرة شمولية ، أى أن الأبنية ( اجتماعية وسياسية واقتصادية ) والأبنية القومية من نظريات وآراء وموروثات تم توجيهها فى الأبنية التشريعية وهى الأبنية الفعلية التى تحدد سلوك الجماهير . لديه أن الواقع خارج الفسور خواء والنظرية خارج القصد لا فعل لها ، لأن الأفعال والوقائع إنما تتحدد بكونها أبنية للشعور .

تعتبر عملية التراث والتجديد أيضا عن أزمة أخرى هى أزمة الدراسات الإسلامية . فإذا كانت أزمة للتغيير أزمة التسوية فى واقعنا ، فإن أزمة الدراسات الإسلامية هى أزمة البحث العلمى . لذلك كانت هذه العملية تميزا عن أزميتين : أزمة التغيير الثورى وأزمة البحث العلمى . لهذا فإن مهمة الباحث المعنى بتجديد التراث ليست الأخبار والتعريف وإنما مهمته إرجاع الظواهر الفكرية إلى أصولها الأولى - الكتاب والسنة - لمعرفة كيفية خروجها منها ومحاولة العثور على منهج أو مناهج دائمة ومتكررة يمكن بواسطتها العثور على منهج إسلامى عام . ليس المطلوب الآن هو الأخبار بل المطلوب اكتشاف ( تصورات العالم ) فى علومنا القديمة التى تحدد نظرتنا إلى واقعنا المعاصر ، ولبحث عن موجبات سلوكنا فى أبنيتنا النفسية القديمة التى ورثناها .

**ويحدث التجديد - كما يراه المؤلف - بعدة طرق ، بعضها خاص باللغة ، وبعضها خاص بالمعنى ، والبعض الثالث خاص بالأشياء ذاتها ، حسب أبعاد الفكر الثلاثة ( اللفظ والمعنى والشئ ) .**

وعند المؤلف أن حركات التجديد لم تنوقف سواء فى الماضى أو فى العصر الحديث ، إلا أنها كلها مازالت نسبية جزئية ولم تؤد إل نتائج حاسمة سواء على المستوى النظرى أو على التطبيق الفصل واللغة من أسباب هذا الإخفاق ، وذلك لأن لغة الجدد مازالت الهية ، دينية ، تاريخية ، قانونية . مجردة . ومازالت اللغة التقليدية تستعمل

يهدف إلى تحليل الواقع وإلى أى حد ترتكز هذه الأبنية على أبنية نفسية أخرى عند الجماهير . ولما كانت هذه الأسس النفسية ذاتها ناشئة من موروث حضارى فإنه يتعين تحليل هذا الموروث ومعرفة ظروف نشأته .

**عملية التراث والتجديد إذن تنتظم مبادئ ثلاثة :**

الأول تحليل الموروث القديم وظروف نشأته ومعرفة مساره فى الفسور الحضارى .

والثانى تحليل الأبنية النفسية للجماهير وإلى أى حد هى ناتجة عن الموروث القديم أو عن الأوضاع الاجتماعية الحالية .

والثالث تحليل أبنية الواقع وإلى أى حد هى ناشئة من الواقع ذاته ودرجة تطوره أم أنها ناشئة من الأبنية النفسية للجماهير ، هذه الأبنية التى ترتد إلى الموروث القديم . تهدف هذه العملية إذن إلى الانتقال من علم اجتماع المعرفة إلى تحليل سلوك الجماهير ، أى من العلوم الانسانية إلى الثقافة الوطنية ، ومن الثقافة الوطنية إلى الثورة السياسية والاجتماعية .

وعملية التراث والتجديد رد فعل على أزمة التغيير للواقع الاجتماعى نظرا لعمش محاولات التغيير واصطدامها جميعا بقضية التراث كمخزون نفسى عند الجماهير . من هنا فإن هذه العملية جزء من العمل الأيديولوجى للبلاد النامية ، إذ أنها تمثل على الواقع ، ومحاولة التعرف على مكوناته الفكرية والنفسية والعملية ، أنها قضية تصفية الموراث الفكرية للتنمية ووضع أسس فكرية جديدة لتطوير الواقع . فإذا كان ما تفكرو به البلاد النامية على المستوى الأيديولوجى هو علم الوشوح النظرى والتعبد بين الأيديولوجيات الغرب والشرق معا ، فإن عملية التراث والتجديد هى الكفيلة بتحقيق هذا الوشوح النظرى وصياغة أيديولوجية قومية للبلاد النامية تنبع من أرضها ، وتمتد جذورها فى تاريخها وتجبب متطلبات واقعها . تكون الأيديولوجية حينئذ تميزا عن الثقافة الوطنية للشعوب ، وتأكيدا لذاتها وإبقاء على هويتها . لا تعنى هذه العملية أصلا نظريا للتقدم بل تعنى تغيير الواقع تغييرا جذريا بالقضاء على أسباب التخلف من جذوره النفسية . مهمة التجديد إذن عملية وليست نظرية وهى أساسية فى البناء النظرى للواقع وذلك بالقضاء على الأفكار النابتة فيه والأحكام المسبقة التى لا يمكن أن تكون أساسا نظريا لتغيير الواقع .

الجديدة فاربع مسود ، يسميها (ر) منطق التفسير ( ) و ( منطق الظواهر ) ، و ( منطق التقييم ) ، و ( منطق التجديد ) . أما العلوم الإسلامية العقلية الأربعة ( الكلام ، الفلسفة ، التصوف ، الأصول ) فأننا نرتد إلى مصدرها في الكتاب والسنة ، وأما العلوم الرياضية فليس علوم عقلية خاصة إذ أنها تخضع لنظرية في العقل الخالص ، ولو أننا نستطيع - يقول المؤلف - أن نجد بواعثها وموجهاتها في توجيهات الوحي ، وفي تصورات الله خاصة في التنزيه ، والعلوم الطبيعية كالعلوم الرياضية نستطيع أن نجد بعض البواعث عليها مستمدة من نواة الحضارة الإسلامية مثل التجريب ، والدعوة إلى التأمل في الطبيعة ، والتوجيه نحو اكتشاف العالم ، فهذه العلوم أيضا جزء من موقف حضاري عام . أما للعلوم الانسانية فأننا نستطيع أيضا أن نجد البواعث عليها من توجيهات الوحي العامة وبين القول بالمثل في علوم اللغة والأدب ، وعلم النفس ، وعلم الاجتماع ، وعلم الأخلاق ، وعلم القانون ، وعلم السياسة ، وعلم الاقتصاد ، وعلم المنطق وعلم الجبال ، كلها علوم مرتبطة بالوحي وإن لم تظهر علوما مستقلة مثل العلوم الدينية الأربعة . إن وسعة العلوم ممكنة من خلال صورة كل علم في العلم الآخر . وإذا كان التراث قد منحنا علوما عقلية عبر قرون ما آخر ما وصلت اليه قدراته من تعقيل للنص وتنظير للوحي ، وإذا كان التجديد باستطاعته تحويل هذه العلوم التقليدية إلى علوم انسانية ، فإن العصر الحاضر يهدف إلى القيام بنظرة أكثر تقدما وهي تحصيل العلوم الانسانية وريثة العلوم التقليدية إلى ايدولوجية . وهذه هي الغاية النهائية من تجديد التراث : ايدولوجية تجيب مطالب العصر ، والايدولوجية علم نظري وعملي على السواء . هي علم نظري لأنها تمير نظري من مطالب الواقع ، وعلم عمل لأنها تغطي وسائل تحقيقها بفعل الجماهير ، فإذا كانت بداية العلوم العقلية التقليدية هي الوحي فإن نهايتها هي الايدولوجية . وما عليه التراث والتجديد في النهاية إلا تحويل الوحي من علوم حضارية إلى ايدولوجية أو ببساطة تحويل الوحي إلى ايدولوجية . مهمة هذه العملية إذن تحويل الوحي إلى علم شامل يعطي المبادئ العامة التي هي في نفس الوقت قوافل التناسخ وحركة المجمعات فالوحي هو منطق الوجود .

أقول أن أثر هذا العمل - بقدر سطوح سبيله وغايته وبقدر جدية صاحبه - جلا واسعا . ولقد يكون منبئ إلى المشاركة في هذا الجدل أن أقف مع المؤلف مأورا إياه في مفهوماته ( الاصطلاحية ) وتحليلاته الفكرية وربما لمسح قارني أن غدا الحوار إنما هو بين منهجين :

للتعبير عن المعاني الضمنية مما يؤدي إلى نقص في التعبير وفي التوصليل . ولن تتحول حركات التجديد المعاصرة - كما يرى - إلى حركات جذرية إلا بتجديد ، اللغة ولن يتحول الإصلاح إلى ثورة إلا بالتخلي عن اللغة التقليدية والتعبير عن المحسوس للموروث سواء في المعنى أو في الشيء الشار إلى به بلغة جديدة تتوافر فيها شروط العصر ، وعلى رأسها لغة العلم التي يمكن للآخرين التعامل بها ، وتحقيق ما نصبو إليه من قيام حركات للتجديد كلية شاملة ، جذرية أصلية - تكوينية جادة ، تهدف إلى نقل حضارتنا من طور قديم إلى طور جديد . وقد تطورت الحضارات الانسانية وانتقلت من طور إلى آخر بفعل منطق التجديد اللغوي . فإذا كان اكتشاف العلوم مرهونا بنشأة اللغة فإن تاريخ الانسانية كله مرهون بتجديد اللغة .

ومن جهة ثانية - بعد التجديد اللغوي - فإن التجديد هو إعادة قريحة التراث بمنظور عصري ، حسب المستويات الحديثة للتحليل ، وأهم هذه المستويات الشهور ، والشهور مستوى أخفى من الإنسان ، وأهم من العقل ، وادق من القلب وأكثر حيادا من الوعي ، يكشف عن مستوى حديث للتحليل موجود ضمنا داخل العلوم التقليدية نفسها ولكن نظرا لظروف نشأتها لم يوضع في مكان الصدارة ، ولم تطل له الأولوية الواجبة ، ولكنه يفهم ضمنا ، ويقرأ فيها بسنن السطور ، إن الشهور موجود ، ولكنه خفي . في الاليات وفي العلوم التقليدية . . .

ومن جهة ثالثة - بعد التجديد اللغوي ومستويات التحليل - فإن واقع البيئة الثقافية مستوى ثالث . فقد نشأت العلوم التقليدية من واقع للحضارة القديمة وعمل مستواها الثقافي وفي واقعها التاريخي . وحدد ذلك الواقع بناء كل علم ، ماهيته ، ومناهجه ، ونماجه ، ولغته . فالعلوم القديمة بهذا المعنى ليست علوما مطلقة ثبتت مرة واحدة وإلى الأبد بل هي علوم نسبية حاولت التعبير عن الوحي في أطوار نوعية الثقافة الموجودة في العصر القديم . هناك إذن فرق بين العلم ومادته ، فالعلم بناء عقل قد يعرض في مادة معينة أي غيرها في حين أن المادة تغطيها البيئة الثقافية المحددة في الزمان والمكان ، البناء لا يتغير ولكن المادة تتغير .

ويتمنى المؤلف إلى تحديد طرق يمكن بها إعادة بناء كل علم على حدة . إضافة إلى ما حده فيسا سبق من طرق تجديد التراث التي تم للعلوم الدينية العقلية جميعا . هذه العلوم هي موضوعات التجديد ، وإعادة بنائها هو التجديد . أما الطرق

يفينية لاستيقظها بداية أخرى . أما محاولة التوفيق بين المناهج المتباينة ، بل التقابلة ، فتبدو في طسوح المؤلف الى ( منهج نفس اجتماعي ) ، وفي طسوحه الى جعل الأساس الشموري العامل الأول في تفسير الظاهرة المدروسة - الحضارة - في نفس الوقت الذي يطع فيه الى وضع الظاهرة في منظور تاريخي . ولا تنجح محاولة التوفيق - بطبيعة الحال - لأن المؤلف يرد بحزم ما رآه اجتماعيا الى ما سماه الأبنية النفسية ، ولأن المنظور التاريخي لديه لا يجاوز لحظة ثابتة من تاريخ الجماعة ، هي لحظة ازدهار العلوم الإسلامية في المصور السياسية - التاريخية - في الظاهرة المدروسة - انما هي الظاهرة في تطورهما وفي جدل جزئياتها داخليا وفي جعلها ككل مع غيرها من الظواهر ، والتاريخية - في المنهج الدارس - انما هي اعتماد قولين هذا التطور . لكن المؤلف يميل جدا - في كل عمله - عن هذه التاريخية ، وقريب جدا من المثالية الروحية العادة . ولا ريب في أن الشمور أحد العوامل الموجهة لسلوك الفرد والجماعة ولكنه ليس العامل الأساسي في تفسير هذا السلوك . ولا ريب في أن الشمور أحد القوى العارفة لكنه ليس منهجا معرفيا . ولا ريب في أن للتراث آثارا شمورية نفسية في الواقع المائل ، ولكن الاثر الأعمق للتراث انما يسطع - في تفاعله مع معطيات الواقع - في مستوى تطور الجماعة في تعاملها علميا وتكنولوجيا مع عالمها الطبيعي ، وفي مستوى تطور الجماعة في علاقاتها ثقافيا وسياسيا في نظامها الاجتماعي . ماذا قلت ؟ ولم لا أقول ان العلم ينكر أن يرد جهد الجماعة علميا وادعائيا وفكريا - تراثها - الى مصدر واحد مهما تكن منزلته ، وينكر أن تكون الحضارة ( موقفا شموريا ) وإن يكون الدور الحضاري للجماعة في التاريخ ثابتا عند لحظة مهما يكن إزدهارها ، وينكر أن يكون مستقبل الشعب في نهوضه الحديث وراه ، مهما يكن هذا ( الوراثة ) مضيقا . الحق أن مفهومات المؤلف للتراث والحضارة وللهذه ذاتية غالبة ، وأن منهجه في تحليل التراث والواقع ذاتي غال . وتنسحب هذه الذاتية الغالبة - مفهوما ومنهجيا - على المسائل الأخرى وخاصة للغة والقومية والثقافة والثورة والتأثير والناتج .

وما لا اضع نفسي لواء الفايات المباشرة للمؤلف ؟ . ان الرجل يتفيا صياغة فكرية تشكين : لو لهما مشكل التراث وما يتصل به من مسألة ( الشخصية القومية ) ومسألة ( الأمالة والماصرة ) ، وما يتصل بكل ذلك من ماهية للحضارة وما هية للثقافة . ولانهم

ضيق المؤلف مفهوم ( التراث ) تفسيقا عظيما . لقد جعل ( التراث ) فسكرا ، ووقف بالفكر عند الفكر الإسلامي ، ثم وقف بالفكر الإسلامي عند الفكر الديني وكاد يقف بهذا الفكر الديني عند جهد الأصوليين من الفقهاء . أشار المؤلف مرة واحدة ( ص ٢٦ ) الى تعدد جوانب التراث وحاجته الى باحثين متخصصين كل في ميدانه ، ثم عاد وكرر أن الفرد - المؤلف مثلا - يستطيع بيان وحدة العلوم ووحدة المنهج . وهذا مشروع وممكن ، ولكن الذي تحقق في الكتاب كان وحدة ضيقة عمادها الفكر الديني ونهجها فقهي أصول حازم . غلبت هذه الوجهة على العمل كله لكادت تنقله من افق تجديد التراث الى افق إحياء اللغة . ومن حق المؤلف أن ينتخب ( المادة ) التراثية التي يتعامل معها حسب اختصاصه وإهتمامه ولكن من واجبه ألا ينص على أن هذه المادة هي كل التراث ، وعلى أن إعادة بنائها بناء مثال للعالم .

ومن حق المؤلف أن يحاول بيان سبيل الى نهوض للمسلمين من داخل حضارتهم الإسلامية ، ولكن ليس حقا أن يرى أن هذه الحضارة الإسلامية هي كل حضارة المسلمين . أن دين العرب والمسلمين هو الإسلام الذي نشأت حوله حضارة من ألم حضارات البشرية ، ولكن هؤلاء العرب والمسلمين لهم أدوار حضارية سابقة مؤثرة في تاريخ الانسان . وأشار المؤلف مرة ( ص ٣٠ ) الى سعة الموروث الحضاري للمنطقة فذكر أن التراث القديم تراث سامي لا فرق فيه بين لغات الثلاث : اليهودية والمسيحية ، والإسلام ، بل انه يجمع كل التراث السامي القديم ، الفرعوني والآشوري والآبائي والكلداني . لكن هذه الإشارة تأهت وغلب عليها دور حضاري واحد - هو الدور الإسلامي - من الأدوار الحضارية التابعة لهذه الشعوب .

وللؤلف - وهو يعطل التراث والواقع - أن يختار مستوى للتحليل ومنهجه ، وله أن يتوصل بالمناهج النفسية والبنائية والفنومينولوجية ليتجاوز الواقع (المادى) الى ما وراءه من مضمون شموري ونفسى . وله كذلك أن يعطل وكه الأول التفتيش عن الشمور في الالهيات والعلوم التقليدية الموروثة ، مؤمنا بأن علما هو نتيجة شمورنا بالعالم وبأن وجودنا وجود العالم هو ما نشعر به . المؤلف كل ذلك ، ولكن ليس له أن يسم وأن يحاول التوفيق بين مناهج متباينة . ليس له أن يسم فيجزم أن لا شيء في العالم الخارجى يمكن ادراكه ومعرفته الا من خلال الشمور ، لأن البداية بالشمور - عنده - بداية

متحولة تاريخيا ، تنتظم عناصر ثابتة هي سبب بقاء المجتمع وعناصر متغيرة هي سبب تطوره . واحتلاك الوعي الإنساني لهذه المعرفة هو أداته للتقدم . أن هذا التعرف يقضى الى التفسير . ومن ثم الى التغيير .

وعلى هذا فإن ( الشخصية القومية ) لمجتمع من المجتمعات انما تنهض على عمادين ( جغرافى طبيعى - ويشري لانسائى ) ثابتين نسبيا ، وعلى عماد اجتماعى اقتصادى ( تاريخى ) متغير . ويتأسس على هذا أن التفتيش عن ( ملامح وخصائص ) لمجتمع ما ممكن إذا اعتمد التغير من مرحلة الى مرحلة في تاريخ هذا المجتمع نهجا ، وإذا تكب طريق التجديد والتثبيت المجسدين لبعض السمات والخصائص الظاهرية . وعلى هذا أيضا تنبدى قضية التراث والواقع ( الأصالة والمعاصرة ) مرتبطة بحقائق المرحلة للتاريخية المحددة التي تثيرها ، وهي مرحلة التطور الراهن في بلادنا . أي أنها قضية تنبدى يتفاعل التكوين الاجتماعى الاقتصادى الثقافى لمجتمعنا مع العصر الذى نعيش فيه . ولما كان هذا التكوين متعمدا الطبقات والمصالح ، فإن تحديد ما هو أصيل وما هو معاصر انما يتأسس على وجهات متعددة مثثلة لتلك الطبقات ومصالحها . أي أن النهج في المعاصرة هو الذى يوجه الى النهج في الأصالة فكان الحاضر هو الذى ( يخلق ) الماضى - أن صحت العبارة - أو أن الحاضر هو الذى يفسر لماضى . لهذا فإن كل تحديد للأصالة انما يتضمن تحديدا للمعاصرة . فإذا اعتبنا هذه الضوابط هنا ، فاننا ننتهى الى تحديدات نراها صالحة : أهمها التمييز بين ( التراث ) و ( الأصالة ) ، ذلك أن الأصالة لا تطابق التراث ، لأن التراث هو الماضى للثقافى ، أما الأصالة فهي الماضى الثقافى الصالح للتواصل والقادر على التأثير في الحياة الحديثة وعلى الاستجابة لحاجاتها الحقيقية ، أن هذه النظرة توجه الى درس التراث كله درسا تاريخيا تقديرا لبيان للتجربة التاريخية بكل جوانبها وكل ملامحتها ، هنا يصبح التراث تاريخيا . أمسا الأصيل - وهو جانب من التراث - فيصبح مجالا للاحتفاء والاستلham . وهنا تصبح المعاصرة هي ذلك الأصيل مجددا وقابلا للجديد في ظروف جديدة . الأصيل - في هذه النظرة - هو التراث النابض بالحياة ، هو جزء من البناء الثقافى التاريخى للمجاعة ، متطور بتطورها ، مستجيب لوعى حاجاتها وعلاقاتها الجديدة . أن الأصيل يتحدد - هنا - بدوائى تحديده الى بدوائى المعاصرة . أن ضبط التعامل علميا مع التراث هو في ذات الوقت ضبط لتعامل مجتمعنا مع هذا العصر الذى نرؤى الى المشاركة في حضارته .

مشكل الثقافة الوطنية المصرية في ضوء تحليل التراث الماضى والواقع الحديث ، وما يتصل بذلك من خلة فكرية ومن تقويم للخطى السابقة في تراثنا القريب . ولنا في هذين التشكلين - بكل ما يتصل بهما - كلام :

الموروث الثقافى في مجتمع من المجتمعات هو انواعه الحافظ لتجربة هذا المجتمع في التاريخ ، ويتبدى هذا الموروث في الأعراف القيم والتسل العلى وأنماط السلوك والأديان والفنون والعلوم والآداب مدونة وشفهية ، كما يتبدى في المآيد والميالك وطرز العمارة ... الخ . لكننا نفق هنا عند المفهوم الضيق الخاص للثقافة : للصناعات الفكرية والدينية والعلمية والأدبية . ونعالج هذه الصياغة من زاوية محددة من الأسيل والمعاصر في ثقافتنا الراحنة . وبطبيعة الحال فلسنا هنا بحيث نصلح كلا من تلك الصياغات في اتصاله بقضية ( الأصالة والمعاصرة ) وإنما نتناول للتشكلات النظرية التي تثيرها هذه القضية .

لا يعرف العلم خصائص ثابتة لاية مجموعة تاريخية من البشر لاي مجتمع . ولذا فإن العلماء يخرجون اذاء مفاهيم مثل ( الخصوصيه التاريخيه ) و ( الشخصيه القوميه ) و ( الأصالة والمعاصرة ) وغيرها . من وجوه التخرج أن العلم قد اكتشف الجدل بين المطلق والنسبي ، وبين الثابت والمتغير ، فأصبح القول بأصول ثقافيه مطلقة لشعب ما ، وبملاص ثابتة لشخصيته القومية ، قولاً لا يقبله العلم . ومن وجوه التخرج أن بعض هذه المفاهيم قد أخفى روحا قومية غالبا عدوانيا ، وأن بعضها ( الأصالة : تراثي ) قد استخدمته قوى اجتماعية وسياسية لمرارة تخلفها وحماية مصالحها ، كما استخدم بعضها ( المعاصرة : عصرية ) لمرارة ثقافات المستعوب وخاصة الجوانب الديكتاتورية والمتقدمة منها .

يبى أن اكتشاف العلم للجدل بين المطلق والنسبي وبين الثابت والمتغير ، قد أزال كثيرا من التخرج ، إذ وضع العلماء - في ضوء ذلك الاكتشاف - ضوابط لهذه ( المفاهيم ) جعلتها ( مصطلحات ) مستعمدة في كثير من البيئات العلمية :

فضابط ( الخصوصية التاريخية ) لمجتمع من المجتمعات هو التعرف على ما يفسرها من تركيب اجتماعى واقتصادى ، وعلى ما يفسر تغيرها من مرحلة الى مرحلة في تاريخ هذا المجتمع . ليست الخصوصية هنا جامدة سمردية ، وإنما هي متغيرة





# الثابت والمتحول

## في رؤيا أدونيس للتراث



غير أن هذه النظرة الديناميكية - بوعيا الجديد موقفها العمل مع عناصر الخير والتقسيم والصواب - ما زالت - على المستوى النظري - محبوبة عن قانون العلاقة الجدلية بين الحاضر والماضي . وما زالت تدور في إطار الوهم التقليدي الذي يفصل بين الموقف الراهن للمفكر وبين رويته لتراث أمته . مازل مفكرو هذا الاتجاه الجديد يظنون أنهم يقدمون صورة « موضوعية » للتراث والحاضر وهم في هذا الوهم لا يحققون تميزهم الكامل من الاتجاه التقليدي الذي يرفضونه في واقع الأمر . إن مفكري هذا الاتجاه - بكلمات أخرى - يناقضون أنفسهم حين يسلمون بإمكانية « أدراسة الموضوعية » للماضي كما لو كان الحاضر شيئا محايدا مستقلا عن وعينا الحاضر وموقفنا الراهن . إن للماضي وجوده المستقل دون شك ، بمعنى أن له وجودا تاريخيا في الماضي ( وجودا بالمعنى الأنطولوجي ) ، أما بالمعنى المعرفي ( الإپستولوجي ) فالماضي مستمر يشكّل الحاضر ، كما يبيد وعينا الراهن إمادة تشكيكه . إن العلاقة بين الماضي والحاضر - بهذا الفهم - علاقة جدلية ، وكذلك العلاقة بين التراث والباحث . لا يكفى أن يتبنى الباحث في تراثه الاتجاهات التقدمية الغيرة ، بل عليه أن يعي - بنفس الدرجة - جدلية علاقته مع هذا التراث ، وأن ينخلص من وهم النظرة الموضوعية ، أن أهمية هذا الوعي تضع أساسا « موضوعيا » لموقف الباحث من التراث أنها تؤمّل اختياره بدلا من أن تجعله في منطقة « الأهواء » و « النوازع » و « الأغراض الشخصية » ، هي الاتهامات التي يوجهها عادة من يعتبرون أنفسهم سدة للتراث ، وأصحاب الحق الوحيد في فهمه وتفسيره . إن هذا الوعي - من جانب آخر - يكون قادرا على كشف الأساس النظري لموقف « الآخرين » من التراث . إنه يفسر « فهم الخاص » أو « تأويلهم » الذي يعتبرونه « الفهم » الوحيد و « التفسير » الصحيح . إن رفضهم « الفهم الموضوعي » هو نقطة الانطلاق الأولى لتحكم في الأهواء والنوازع والأغراض ، ومواجهتها بدلا من تركها تعمل في الخفاء (٢) . وهذا الوعي يمكن الباحث من السيطرة على موقفه وفهمه وتقييمه ، مما يبطئ رؤيته بهذا العمق ، ويجنبه مزالق التسطيح والوئب والربط المبكانيين بين الظواهر .

انطلاقا من الوعي بهذه العلاقة الجدلية بين الماضي والحاضر ، وبين الباحث وموضوعه ، لابد من التسليم - مع لوي ألتوسير - بأنه « لا توجد لغة قرآنية بصرية » (٣) .

● ● ● إن دراسة التراث مهمة تحوطها صعوبات عديدة . أخطر هذه الصعوبات عدم الوعي بأن موقفنا الراهن من واقعنا يحكم نظرنا لهذا التراث ، ويلون حكمنا عليه ، ولقد انتهت - تقريبا - من الحق حياتنا الثقافية النظرة التقليدية للتراث ، تلك النظرة التي تراه كملا كله ، وجمالا كله ، وتراه كتلة واحدة لا تمايز بين اتجاهاته وعناصره . منذ القى « طه حسين » في افق حياتنا الثقافية قبلة « في الشعر الجاهل » ، لم يكف وعي المثقف العربي عن التساؤل عن ماهية التراث وعن علاقته به . ولقد تأسس - منذ ذلك الحين - وعي جديد مؤداه أن الماضي شأنه شأن الحاضر - ليس خيرا كله ، بل هو مزيج من الخير والشر ، من الخطأ والصواب ، من عناصر التقدم وقوى التخلف . وأنه - شأن مجتمعنا الراهن - يقوم على الصراع بين هذه العناصر . ومن ثم انتفت نظرنا السكونية إلى التراث لتحل محلها نظرة ديناميكية (١) .

المسودة وهي « طليعة تمتلك وعيها الخاص بوضعها .  
بكونها مسودة ، وإنها تتمثل من أجل التحرر والانتقال  
من شروط حياتها هذه ، ومن الأيديولوجية السائدة »  
(٢٤٠/٣) .

هناك إذن ثقافتان متميزتان ، تميز كل منهما عن وضع  
طبقى . الثقافة السائدة تعبر عن الطبقات المستغلة ، بكسر  
العين . وتستند إلى الماضي . أما ثقافة الطليعة ، فهي  
تعبّر عن وعى الطبقات المستغلة ، بفتح العين ، ورغبتها في  
التحرر والانتقال . ومن الطبيعي أن تستند هذه الثقافة إلى  
الحاضر في مواجهة الماضي الذي تستند إليه الثقافة  
السائدة . ولكن كيف تستند الثقافة السائدة إلى الماضي  
إنها تقوم بعملية « تفسير » أو « تأويل » لهذا التراث .  
إنها تحول إلى قوة لترسيخ الأنظمة القائمة واستمرارها .  
« في هذا المنظور ، يظل قول القائل : إن الماضي انتهى ،  
أو لم يعد فعالاً ، أو إنه ليس مشكلة . خصوصاً أن تحويل  
التراث إلى قوة أيديولوجية توجه الحاضر ، يرتبط بقوة  
تقوى أخلاقية : لا يكون العربي عربياً إلا بقدر إيمانه وارتباطه  
بتراثه ، كما تفهمه هذه الأجهزة الأيديولوجية السائدة  
وتعلمه » (٢٢٧/٣) .

هكذا يبدأ - في نظر ادوينس - مشكلة التراث . أنها  
تبدأ كمدخل لوظيفة الثقافة السائدة للتراث لخدمة  
أهدافها . وإذا كانت الأجهزة المسيطرة تعطي للماضي  
استمرارية في الحاضر للوقوف ضد حركة التغيير ، فإن  
مهمة القوى الطبيعية التي تسعى إلى التحرر أن تبدأ بطرح  
مشكلة التراث ، ولكن من منظور مغاير لها وطرحه طرحاً  
نقدياً « إن التراث ليس مشكلة نظرية فكرية وحسب ، وإنما  
هو أيضاً مشكلة سياسية واجتماعية . ويتبدو - تبعاً لذلك  
- أهمية النقد وضرورته ، نقد الثقافة التقليدية السائدة ،  
ونقد مفاهيمها ، خصوصاً مفاهيمها للتراث والماضي بشكل  
عام » (٢٢٨/٣) . والمنظور الذي يجب أن نرى التراث  
من خلاله هو ذات المنظور الذي ننظر الواقع الراهن من  
خلاله . أننا لا نرى الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي  
ككل واحد ، وكذلك نظرنا للتراث يجب أن نراه في ضوء  
جدلية الصراع بين عناصره . والمبدأ السام الذي يحكم  
نظرتنا سواء للماضي أو للحاضر هو جدلية الرفض والقبول  
« هي الظاهرة الأكثر طبيعية وواقعية في الثقافة ، وهي  
الحياة الاجتماعية السياسية بعامه . فهي كل مجتمع نظام  
يمثل قيماً ومصالح جماعات معينة ، من جهة ، ونواة  
لتصور نظام آخر يمثّل قيماً ومصالح منافسة لجماعات  
أخرى مقابلة ، من جهة ثانية . وليس تطور المجتمع إلا  
الشكل الأكثر تعقيداً للصراع أو للتفاعل بين هذه الجماعات »  
(٢١/٣) . من خلال هذا المنظور يجب أن ننظر إلى التراث  
« أن الأصل الثقافي الفرعي ليس واحداً ، بل كثير ، وأنه  
ينقسم بدوراً جدلية بين القبول والرفض ، الرأى والممكن ،  
أو لتقبل بين الثبات والتحول » (٢٠/٣) .

التراث - من خلال هذه الرؤية - ليس واحداً ، وإنما  
هو متعدد . أنه ليس نتاجاً ثقافياً واحداً ، وإنما هو نتاجات  
ثقافية لا تتباين لدرجة التناقض . لذلك لا يصح البحث في  
التراث كاصل أو جوهر أو كل وإنما ينبغي البحث في نتاج  
ثقافي محدد ، في مرحلة تاريخية محددة » (٢٢٨/٣) .  
ولا يقتصر مفهوم التراث على رؤية مستوياته المتنوعة في  
مراحل التاريخ المختلفة ، بل يمتد هذا المفهوم لرؤية  
نوع مستويات النتاج الثقافي نفسه في مرحلة تاريخية

يبدأ للباحث من موقعه الراهن وحوموه الماضى محاولاً  
إعادة اكتشاف الماضى . والباحث في هذه الحالة يسلم بما  
يربطه بالماضي من علاقة جدلية ، وينطلق من حق الحاضر  
في فهم الماضى في ضوء هوموه ، كما أنه يسلم بأن هذا  
الماضي ليس كتلة واحدة ، وإنما هو اتجاهات ، تمسك قوى  
ومصالح متباينات . وهو - من ثم - يفتش في اتجاهات  
الماضي عن سند لموقفه الراهن . أنه بكلتا أخرى لا ينبغي  
الماضي ككل ، بقدر ما يختار منه نائياً بعض عناصره ومثبناً  
بعضها الآخر . إن الماضى في هذه الرؤية له استمرار في  
الحاضر ، وإن يكن استمراراً غير تشابهي .

الباحث في هذه الحالة أشبه بالفنان ، أو الروائي .  
إن له مؤلفاً من الواقع ، وهذا المؤلف يحدد رؤيته للأشياء  
والواقع . وهو - من ثم - حين يختار من الواقع عناصر عمله  
الوطني تحكمه رؤيته في عملية الاختيار هذه ، فلا يختار من  
الواقع إلا ما يبرز رؤيته . وتكون مقبرة الفنان الحقيقية  
في قدرته على الموازنة الدقيقة بين عملية الاختيار التي  
يقوم بها ، وبين التقاليد التي يجب أن تكون طابع عمله  
الغنى . ونفس التعدي مطروح أمام الباحث في التراث ،  
إن عليه أن يوائم موازنة دقيقة بين رؤيته وبين حقائق  
التراث . والوئام بملافة الجدل مع الماضى هو سلاحه  
لتحقيق هذه الموازنة ، وتجنب الشطط والوثوب .

من خلال هذا المنظور نتعرض لرؤيا ادوينس للتراث  
كما عرضها في دراسته « الثابت والمتحول بحث في الاتباع  
والإبداع عند العرب » (٤) . وبمهما - ما دنا بصدد العلامة  
الجدلية بين الباحث والتراث - أن نحدد موقف ادوينس  
من الواقع كما عرضها هو نفسه في هذه الدراسة ، وذلك  
حتى نتفهم من اكتشاف المنظور الذي ينظر التراث من  
خلاله . ما هو تصور لإبداع ؟ وما هو تصور للاتباع ؟  
ما هي مفاهيم الثبات والتحول عنده ؟ وما هي كنه العلاقة  
بينهما ؟ ما هو تصور للعلاقة الماضى بالحاضر ؟ وتصوره  
للاقتبال هو - كوقوف جوارب - بالتراث ! كل هذه أسئلة  
قد نضج الإجابة عليها جوارب الإضافة في هذه الدراسة ،  
كما أنها - في نفس الوقت - قد تكشف عن بعض جوانب  
التقصير في تعاملنا مع التراث ونظرتنا له . وعلى القارئ  
أن يتوقع عرضاً أوفياً لأفكار الدراسة تفسيه عن قراءتها .  
بنفسه ، إذ تظل هذه القراءة لدراسة ادوينس قراءة من  
زاوية خاصة تمسك اهتمام كاتبها وانشغاله بدراسة « مضلة  
الناويل » . في ثقافتنا القديمة والحديثة على السواء .

يحدد موقف ادوينس من الواقع في تفرقة بين  
تفاضيل : الثقافة السائدة ، والثقافة الطبيعية التي ينبغي  
إليها ، الثقافة السائدة - من وجهة نظره - جزء من  
الأيديولوجية السائدة . هذه الأيديولوجية المتكثفة في  
مؤسسات المجتمع العربي . . المجسدة في ممارسات  
الأجهزة الأيديولوجية للنظام العربي ، لا تؤسس شروطاً  
جدلية وعلاقات جدلية ، وإنما تعيد إنتاج العلاقات  
الاستغلالية الماضية . فهذه الأيديولوجية السائدة ليست  
« الاستغاة الأيديولوجية الاستغلالية الماضية ، ولبنى  
التحول السياسي ، الظاهري ، أكثر من ازاحة للغطاء  
القديمة المستغلة . من أجل أن تحل محلها طبقة جديدة مماثلة  
لا من أجل تغيير الطبقة المستغلة » (٢٣٩/٣ - ٢٤٠) .  
وإذا كانت الثقافة السائدة هي ثقافة الطبقة المسيطرة  
وهي ثقافة تستند إلى الماضي ، فإن الثقافة الطبيعية -  
التي ينتهي إليها الكاتب - هي ثقافة الطليعة للثبات

تلك الاتجاهات المتقدمة لا يمكن أن تكون ملزمة للفكر التقدمي، نظريا أو عمليا، فهي ليست أكثر من شواهد تاريخية على وعي طبقات أو جماعات صارت من أجل تقدم المجتمع، وابتجعت ثقافة تشهد لهذا الصراع وتعتبر منه، لها قبل وعمل في الماضي، في مجال الثقافة، ليس شيئا مطلقا يجب تكراره والإيمان به. وإنما هو نتاج تاريخي، أي نتاج يتجاوزوه التاريخ من حيث أنه تعبير عن تجربة محدودة لا تتكرر، في مرحلة لا تتكرر هكذا، ينسج أن طرح قضية الارتباط بالتراث أنها تقوم به الفئات، لولاثة المسيطرة موحدة بذلك، بين سيادتها على النظام وسيادتها على الكلام، وذلك من أجل ترسيخ ثقافتها وسيادتها. والخطأ هنا، أي خطأ الفكر التقدمي، هو أنه يترقى إلى أروحية هذه الفئات، ويشتي مقولاتها في كل ما يتصل بالتراث» (٢/ ٢٢٨-٢٢٩)

إن هذه الرؤية التي يبنيناها «أدونيس» للتراث تقوم على الهدم بدلا من الارتباط. أن الارتباط بالتراث - خاصة في اتجاهاته المتقدمة - لا يعني أعمال الظروف التاريخية، بل يعني الوعي بها. أن الفارق بين الارتباط الذي يقوم على الوعي والارتباط الذي يقوم على التقليد، فارق جوهري. الوعي يدرك التمايز بين الماضي والحاضر، في نفس الوقت الذي يدرك فيها جدلية العلاقة بينهما. انهما متمايزان متداخلان. أما التقليد فيحاول أن يكرر الماضي. الارتباط بالتراث - القسام على الوعي - يرى أن الماضي والحاضر متمايزان وجوديا، ولكنهما متداخلان معموبا، بينما لا يميز الارتباط التقليدي بين هذين المستويين.

الجانب الآخر الذي يشكل موقف أدونيس من التراث - إلى جانب موقفه السياسي - كونه شاعرا، بعد واحدا من طلائع الحركة الشعرية الحديثة. وهي حركة ترسخ أصول التجديد على مستوى الإبداع والنظرية النقدية في نفس الوقت. ويجب أن لا يغيب عن بالنا أن هذه الحركة ما زالت تعاني عدم القبول على المستوى الجماهيري الذي ما زال يحتضن الشعر الكلاسيكي والرومانسي في أحسن الأحوال. وموقف أدونيس كشاعر لا يختلف من موقفه - كمفكر - من التراث، فالوقوفان - في النهاية - وجبان لمعة واحدة.

الإبداع في نظر أدونيس نفي لكل صيغة جاهزة، وتجاوز لكل شكل موروث. إننا - هنا - ازاء ثنائية تلقني مع ثنائية الماضي/الحاضر، التي أشرنا إليها في الفقرة السابقة. إننا هنا أمام ثنائية الاتباع/الإبداع أو المحاطة/الكتابة. أن الإبداع ليس انطلاقا من معطى محدد اسمه التراث أو التقليد، بل هو تحرر من كل شيء. «ليس الشكل عند الحديث، في هذه الكتابة الجديدة صفة، وإنما هو صفة وجود. أعني أنه وقد بدأها دائما. ومن هنا لا ينطلق الشاعر الحديث من أولوية شكلية، بل ينطلق من المكسب، من أولوية الاشكال. ابتداء، يتحرر ينطق، من المكسب، المتعلم، الاصطلاحي، ابتداء، لا يعارض من مودس. ابتداء، بغض من تصنيبه داخل الثقافة الموروثة. ابتداء، يتحرر وفي أعماله طموح ليس إلى أن يتعلم الشكل السائد، بل إلى أن يخلق القيم الجديدة. ابتداء، يرى في المسألة ليست أن أكرر لفظة مسروقة، بل المسألة أن اكتشف لغة غير معروفة. ابتداء يغتبط المعبر من المستقبل» (٢/ ٢١٤)، «الإبداع دخول في المجبول لا في المعلوم» (٢/ ٢١٢)، «والشاعر - إذا صح

بمعناها - هناك - في المرحلة الواحدة - مستويات وأنواع للنتاج الثقافي» لا يجوز أن توضع على مائدة واحدة في صحن واحد. البحث في اللغة مثلا غيره في الشعر، أو في الفلسفة. والبحث في هذا غيره في الفن المعماري أو الموسيقى» (٢/ ٢٢٨)

هذه النظرة الديناميكية للتراث، والتي تميز بين مستواه، وترى عناصره في علاقتها الجدلية، تستطيع أن تواجه النظرة التقليدية للتراث، وتحاربها بنفس سلاحها. لم يعد التراث - بهذا الفهم - ملك الطبقات المسيطرة ترسخ به سيطرتها، وتفرض به أزمائها توطيدا لسلطتها، بل صار بنفس القدر سلاحا في يد القوى التقدمية صار سلاحا للتغيير. وللتثبيت. وبكلمات أخرى صار التركيز في مفهوم التراث على عناصر التغيير والتحول والتقدم، لا على عناصر الثبات والسكرن والتخلف. يكاد أدونيس - على المستوى النظري الخالص - أن يدرك هذه الحقيقة، ولكن رؤيته الثنائية الواقع الثقافي الراهن، وتوحيد التام بين الثقافة السائدة والماضي، وعدم ادراكه للعلاقة الجدلية بين الثقافتين، وبين الماضي والحاضر، جعله - على المستوى العمل - يفر من الماضي نفوره من الثقافة السائدة. وإذا كانت الثقافة السائدة، برؤيتها التقليدية للتراث، تنبئ الاتباع وترفض الإبداع، فأنها تحول دون أي تقدم حقيقي. ولا يمكن - فيما يرى أدونيس - «أن تنهض الأمة العربية ويبدع الإنسان العربي، إلا لم تهتمس البنية التقليدية للثقافة العربية، وتتم كيفية النظر والفهم التي وجهت للثقافة العربية وما تزال توجهها» (١/ ٢٢)، ودراسة التراث في هذه الحالة لا تعني أخصاها للحاضر، بقدر ما تهدف إلى هدم التراث نفسه (التراث هنا = الثقافة السائدة)، ولكن بنفس سلاحه، أي بآلة من داخله «وإذا كان الفكر يتفرض دائما للبيئة القروية التقليدية، فإن هذا الهدم لا يجوز أن يكون بآلة من خارج التراث العربي، وإنما يجب أن يكون بآلة من داخله، أن هدم الأصل يجب أن يعارض بالأصل ذاته» (١/ ٣٣)

إن الكاتب هنا يتحدث من الهدم، لا عن التجديد أو التنبؤ. إننا ندرس التراث، ونذكر تنوعه واختلاف مستوياته، لا لنؤكد موقفنا الرافض - في مواجهة استخدام التراث كأداة للتثبيت - بل لنهدم من داخله، نهدم عناصر البناء بعناصر التغيير، أو بمعنى آخر نجعل التراث محايدا أو نسحب السياط من تحت أقدام أولئك الذين يستخدمونه إن هذا الموقف من التراث يختلف - جوهريا - عن الموقف الذي يؤمن بجدلية العلاقة بين الماضي والحاضر. أن موقف أدونيس - رغم ديناميكيته الظاهرة - ما زال يتعامل مع التراث باعتباره وجودا في الماضي. أنه يفهمه لكن يهدمه، يكشف عناصر الجدل والصراع فيه، لكنه يؤمن بأن هذه العناصر تغالعت هناك في الماضي وانتهى دورها. أن رغبة أدونيس في الانفلات من الماضي وعصمه تنبع أساسا من رغبته في هدم الثقافة السائدة - وهو - وأن كان يسلم باستخدام الثقافة السائدة للتراث - يحرم نفسه من ذات السلاح، ويؤمن على النقيض - أن علاقته بالتراث علاقة انفصال كاملة. أنه يسلم بأن التراث وينبغي في نفس الوقت. وهو - لذلك يدين أي ارتباط بالتراث «حتى حين يتماثل الفكر التقدمي المعاصر، كودة فعل على الفكر التقليدي، مع اتجاهات في الماضي يمكن وصلها بانها متقدمة. بالمقارنة مع الاتجاهات الأخرى سواء كانت تمثل ثقافة النظام الذي كان سائما آنذاك أو معارضة لها، فإن

نفي السائد المقيم ، ورفض الاندراج فيه ، والانفصال عن هذا الكلام العممي . فافرضي أو انفي هو بهذا بمعنى ، علامة الإصباح ، أي كونه علامة الجيدة « ( ٢٥١ / ٢ ) » . هكذا يتخذ الرفض بالجدّة بالإصباح . ويتسق ذلك مع موقف الشاعر من التراث ، أنه محاولة الفهم من أجل الرضى والتجاوز والتحرور .

يتجاوز أدونيس تصوره للإبداع الشعري ، ويخطو خطوة أبعد في تأكيده على علاقة الانفصال بين الشاعر والتراث الشعري اسبق عليه . وإذا كان على المستوى الثماني الخالص يرى ضرورة فهم التراث من أجل إعادة صياغته ثقافتنا ( انظر ٢٧٢-٢٧٣ ) فإنه - على مستوى الإبداع الشعري - لا يتبنى هذه المقسولة « أن العلاقة بين التراث والإبداع ليست علاقة سبب ونتيجة . فهد يكون لأمة ما أعظم تراث في إنشيتها ، ومع ذلك لا يحول ولا يتغير أن يحول دون انحطاطها إلى مستوى الأمم المذلّة ، أو دون انتعاشها . وقد لا يكون لأمة ما ، في الأصل أي تراث - لكنها سرعان ما تنشي تراثا في مستوى الأمم المتفوقة . فالتراث ، بهذا المعنى ، مادة حيادية ، لا تهجم أو تتراجع ، أعني لا تتحرك إلا بين بدى المبدع . ولهذا كان لكل مبدع تراثه الخاص ضمن التراث » ( ١٠٤ / ١ )

وإذا كنا نتفق مع أدونيس في طرحه لعلاقة التراث بإعلام ، من حيث أن تراث الأمة الماضي ليس شرطا في تفوقها في الحاضر ، فإننا نختلف معه في طرحه لعلاقة التراث بالمبدع . أنه يتصور أن التراث مادة محايدة يشكلها المبدع كيف يشاء ، أو هذا ما توحيه عبارته . ويبدو أنه يعطي للمبدع أولية في صنع التراث وتشكيله . إن لسان الميزان يميل هنا إلى جانب المبدع ، بنفس الدرجة التي مال فيها الميزان تجاه التراث في تصوره لعلاقة الماضي بالحاضر ، وهذا يؤكد النظرة الثنائية - الانفصالية ( غير الجدلية ) التي ينطلق منها أدونيس في فهم الحاضر والماضي معا ، وفي فهم العلاقة بينهما كذلك . في علاقة المبدع بالتراث تتبدى أولية المبدع على حساب التراث « ليس التراث ما يصنعه ، بل ما تصنعه . التراث لا ينقل بل يخلق .. ليس العاصي كل ما فاض ، العاصي نقطة مضبوطة في مساحة معنوية شاسعة . فمن ترتبط ، كجديد ، بالعاصي هو أن تبحث عن هذه النقطة المضبوطة . الوفاء لغير هذا البحث وفاء لسقوط مسبق » ( ٢١٣ / ٢ )

وتأكيدا لمبدأ الفصل بين الإبداع والتراث ، يزول أدونيس العمل الإبداعي عن مسيابه التاريخي « أن زمن الإبداع شيء آخر غير زمن التراث . فالأزاد الإبداعية الماضية ليست لكي تزكي الآثار اللاحقة أو تولدها ، وإنما هي لكي تشهد على ظلمة الإنسان ، وعلى أنه كائن خلاق ( أي أنها مجرد شواهد تاريخية كالتأجيلات القديمة السياسية والثقافية ) . ثم إن الأثر الإبداعي معاصر وغير معاصر في آن . فالألفية الإبداعية لا تتطابق بالضرورة مع اللحظة التاريخية ، التراث ، بل يمكن أن تتألفها . فالإنسان يقيم في زمن ليس بالضرورة زمنه الراهن . وقد يقيم في الماضي ، أو في الحاضر ، أو في المستقبل ، أو في هذه جميعا ، أو أن معا . ومن هنا نفهم كيف أن لحظة الأثر الفني ليست بالضرورة لحظة الدوق السائد . صحيح أن بعض الآثار الفنية تتجدد بالوقت ، لكن الإصح أن الآثار الفنية هي التي تتجدد الدوق . الأولى تنسجم مع اللحظة ، أما الثانية فتتخطاها . الأولى تنابع تراثا أو تراثيا تندرج وتلويب فيه ،

أن يبدع من اللاشيء - يواجه معضلة معقدة ، خاصة إذا كان شاعرا ملتزما بموقف سياسي طليسي ، كما هو الحال مع أدونيس . « أن هذا الشاعر يواجه - على الصعيد الفني - مشكلة ذات وجهين متلازمين : كيف يقيم جدانية ( توكيدا ) لانفصاله عن الآلية الأيديولوجية السائدة ، وكيف يوصل هذا التعبير ( توكيدا ) لارتباطه المضغوط مع الفئات الطليعية المسودة العاملة للتغلب على الأيديولوجية السائدة وعلاقتها . هكذا يبدو أن دور الشاعر هو أن ينتج فعالية جمالية لا يستوحها من العادة السائدة ، بقوة الأيديولوجية السائدة ، بل يستوحها ، على العكس ، من الطاقة الكامنة ، المجموعة لكن القادرة على تغيير شروطها وإبداع شروط جديدة لحياة جديدة » ( ٢٤١ / ٣ )

إن المعضلة التي يطرحها - أدونيس هنا - معضلة الاتصال بين الشاعر والجمهور - لا تحلها فكرة - استيعاب الطاقة الكامنة ، أنها عبارة شعرية لا تجد موقفا . وواقع الأمر أن الشاعر ينظر إلى الجمهور نظرة لا تعتد به كثيرا ، بل تنهه بالسطحية والجهل . أنه جمهور « ليست له ثقافة غنية ، لا كما ولا نوعا ، فإن مستوى المشكلات التي يعاينها هو مستوى ميتدل ، أعني أنه سطحي وتعميمي . وهو ، بعمامة ، بعيد عن الأفق التي فتحتها العلوم والتجارب الإنسانية الحديثة . والشاعر الذي يسر له أن يتغرف في هذه الألفاظ ، لا بد من أن ياتر بها في تعبيره ، لذلك لا يبد من أن يكتثر شعره بإبداع حضارية وجعلها يصعب على القاري ، موضوعيا ، أن ينفذ إليها » ( ٢٤٧ / ٣ ) . ينسى أدونيس هنا دوره الطليعي ، يضع في مهوى الانتراب عن الجمهور ، ذلك الجمهور الذي تسيطر عليه الثقافة السائدة الرئائية . إن الشاعر في جرة حقيقة أنه يرفض حل وضع « البصاعة الجديدة » في « أمان قديم » أو « الضموسن الجديد » في « شكل قديم » تفهمه الجماهير وتستوعبه . أن هذا الحل - فيما يرى أدونيس - « يفصل » في العفالية الجمالية ، بين محتواها وشكلها ، ويتبنى الشكل المتخلف لتبسيط بعبية سهولته . وهو رأى ينظر إلى الشعر بمقاييس من خارج الشعر « ( ٢٤٥ / ٣ ) » وينتهى الشاعر بتعليق التوقف « وإذا كان من نقد يوجه هنا فلا يجوز أن يوجه إلى الشعر ، وإنما يجب أن يوجه إلى النقص والعجز في العمل التحويلي الثقافي العام » ( ٢٤٧ / ٣ )

إننا قد نتفق مع أدونيس في تصوره لطبيعة الشعر والإبداع الشعري ، كما نتفق معه في تصوره لطبيعة العلاقة بين اشتكل والمضمون ، لكننا نرى أن الغاء اللزم - في مشكلة الاتصال - على الوضع الثقافي السائد ، لا يحل المعضلة ، خاصة وأنه شاعر ملتزم بموقف اجتماعي وسياسي طليسي كما قرر هو نفسه . أن هذا الموقف قد يقبل من شاعر يرى الشعر ممارسة جمالية خالصة ، لها فعالية المستقلة غير المرتبطة بغايات وطبيعة محدودة - إن معضلة أدونيس الحقيقية - كناقد ومفكر هنا - هي في تصوره للإبداع ونفوره - الذي اشترط إليه - من أي ارتباط بالتراث ، كرد عمل لموقف الثقافة السائدة كما تصورها حوجلا بينها وبين التراث . أن ثورة الشاعر تأخذ طابع الرضى على مستوى الثقافة ومستوى الإبداع كما تصورها الوقت أنه يرفض الثقافة السائدة لأنها تسلب بالتراث . ويرفض الجمهور لأنه خافس الثقافة السائدة ، ولذلك كله يصبح الجديد الحقيقي هو نفي كل سابق ، والانفصال الحقيقي هو اتصال الانفصال « أن الصلابة الأولى للجدّة الشعرية هي في اتصال الانفصال ، أن صبح التعبير ، أي في

بنية الملل العربي والثقافة العربية ككل « أن الشعر بداته ، لا يفسر تاصيل الاتباعية في الحياة العربية . وكان واضحا - تبعا لذلك - أنه لابد من البحث عن أسباب هذا التاصيل في غي الشعر - ومعنى ذلك أنه لم يكن بد من البحث عن هذه الأسباب في الرؤيا الدينية الإسلامية . وهذه الرؤيا غيبية وحياة في آن ، فهي نظرة شاملة للملك والمعمل للوجود والإنسان ، وللنبا والآخرة . وبما أن هذه الرؤيا لم تكن تكملة للحياة ، بل نفا فقد كانت تأسيسا لحياة وثقافة جديدين ، وكانت بما هي تأسيس أصلا جامعا ، صوته الوحي وبادته الإله ، النظام . ومن هنا ثبت لدى أنه لا يمكن فهم الرؤيا الشعرية العربية في منزل عن هذه الرؤيا الدينية ، وأن الظاهرة الشعرية جزء من الكل الحضاري العربي لا يفسرها الشعر ذاته ، بقدر ما يفسرها المبنى الديني لهذا الكل » ( ٢٠ / ١ )

هناك إذن فرضيتان أساسيتان تقوم عليهما الدراسة : الفرضية الأولى أن الاتباعية هي النهج الذي ساد العقيدة العربية ، ومازال يسودها ويتحكم فيها . الفرضية الثانية هي : أن هناك صلة جوهرية قاتلة بين اللغة واللبن والسياسة ، وأنه لا يمكن تفسير الاتباعية بدراسة المعضلة في مستوى الشعر وحده دون الرجوع إلى جذور الرؤيا الدينية نفسها في مستويها الديني والسياسي والفكري على السواء .

فإذا اخفنا إلى ذلك ما سبق أن عالجناه من رؤيته للتراث في ضوء موقفه الرافض ، لم نصل كثير أهمية - لدعاء الكتاب أنه تجنب الفرضيات التقليدية « وأطلقت من الواقع الأفكار كما هي » ( ٢١ / ١ ) ، كما أننا بنفس القدر لا نسلم بدعوى الموضوعية التي تضمن بإمكان فهم موضوع ما في استقلال عن هوم الذات الفاعلة وعلاقتها الجدلية بوضوحها . ورغم أن الكتاب يسلم بإمكانية فهم «النصوص» فهما متغيرا لفهمه ، فإنه يرى على ما يقدم صورة موضوعية للموضوع . يرى الكاتب أن « لغة من يحاول أن يفسر هذه النصوص بمنظور يتسند على أنها تفتقر بدور التفكير الصحيح لكل عصر ، وأنها لا تمثل جعاع المعرفة الحاضرة وحسب ، بل تفتقر أيضا البلور الحقيقية لكل علم قابل . وأن هؤلاء يرون أن الذين ينظرون إلى التراث من غير منظورهم يتجنون عليه ، عدا أنهم لا يفهمونه ، ولا يعتمدون الوثائق التي تسوغ لهم ما يلهون إليه ، وأنهم ينظرون إليه بأفكار ميتة ترفض هذا التراث ، وأنهم لا يحسنونه لكي يستشفوا ما فيه من عظمة وفتى ، بل لكي يدللوا على أفكارهم الميتة والتي تهافت أخيرا إلى هدم التراث » ( ٢٢ / ١ ) . وبلا من أن يؤسس لدونيس فهم الآخرين المتغير ففهم للتراث على أصول جدلية ، كانتفقا منهم المتخلف من الواقع ، استمل منظورهم « جعلت النصوص التي تعتبر ، بالإجماع ، أنها تشكل الأسس النظرية والعملية لهذا التراث ، هي التي تتكلم ، وحصر دورى - عاما - في فرضها وتوجيهها واستنطاقها » ( ٢٤ / ١ ) فالؤلف يقصر دوره على ترتيب النصوص ومرحسها ، والنصوص نفسها - دون قارئ - هي التي تتكلم . ولنا حاجة لكشف ما في هذا التصور من تناقض ، إذ مجرد ترتيب النصوص و « توجيهها » ، يعني وضعها في سياق معين لتمنى معنى معين ، أى قراءتها قراءة متميزة . أن هذا الموقف الذي يفصل - نظرا - بين الذات والموضوع يكرس النظرة الواحدية للتراث بدلا من أن يفتيحها - أنه بكسر تهمة الأفكار الميتة ونوابها هدم التراث وثقوبه . بالإضافة إلى ذلك فإنه يوقع الباحث نفسه في مهاوى

أما الثانية فتبدا تاريخيا . الأولى تدخل سلبيا ، وهما ، أو عندا في حركة التاريخ ، أما الثانية فتبدا هذه الحركة وتمنحها بعدا آخر أو إسجها آخر » ( ١٠٤ / ١ )

هذا التاصيل لطبيعة العلاقة بين الشاعر والتراث يحول الإبداعات السابقة في التراث إلى مجرد شواهد تاريخية ، كأنها وجدت في لحظة ما ، ثم توفت وجودها . هذا إلى جانب أن التأكيد على أن الشاعر هو صانع التراث - دون أدراك لطبيعة العلاقة الجدلية بينهما - قد يطابق بين تراث لغة من اللغات وأمة من الأمم وبين تراث لغة أخرى وأمة أخرى مادام الشاعر هو الفصل النهائي في صنع تراثه « قد تكون علاقتي بسوفوكليس أو شكسبير أو رامبو أو مايكوفسكي أو لوركا أعظم من علاقتي بأى شاعر عربي قديم ، دون أن يعنى ذلك أنني خارج على التراث الشعري العربي ، فالشاعر العربي الحديث قد يبدع ما يتنافى ، شكلا ومضمونا مع ما أبدعه أسلافه ، ويظل إبداعه عربيا ، بل الأكثر أن يكون الشاعر العربي الحديث نفسه حقا إلا أننا نختلف مع أسلافه ، فكل إبداع اختلاف . ومن هذه الزاوية يمكن القول : ليس الشاعر الذي يتجاوز أشكال الموروث هو الذي يكون غربيا عن التراث ، بل أن الشاعر لا يتصل إلى لفته إلا إذا كان ، بمعنى ما ، غربيا عنها » ( ٢٣٠ / ٣ )

إن الإبداع - بهذا المفهوم - إبداع من عدم ، أنه يشبه عملية الخلق الأول في التصور الدينى . أنه لا يرتبط بياض ما ، أو تراث ما . أنه - الإبداع - يخلق تراثه الخاص . أنه يعنى الاختلاف والمغايرة ، لكن الاختلاف لا يعنى بالضرورة إلغاء الماضي ، فالتراث موجود ، ولكنه موجود لتى رسمه وتتجاوزته وتنتو عليه . أن الإبداع لا يعنى أن الشاعر « ينفى شعر أسلافه » ، أو أنه يكتب « بالفروقة » ، أفضل مما كتبوا . بل يعنى أنه يعبر عن تجربة الخاصة المغايرة في مرحلته التاريخية الخاصة المغايرة . ولهذا فإن مسأله الشعرى مغايرة بالفروقة » ( ٢٣٠ / ٣ ) ونحن نحاول أدونيس أن يؤسس ارتباطا بين الشاعر والتراث ، فإن هذا التأسيس يبرر عنه بكلمات غامضة مثل « فالارتباط بالشعر القديم لا يكون ، تبعا لذلك ، ارتباطا بطرائق تعبيره ، بل بالروح العميق الذي حركة » ( ٥٦ / ٣ ) ، وبعبارة « الروح العميق » - سادى في فموشها عبارة « للطاقة الكامنة » في حديث الكاتب عن معضلة التوصيل عند الشاعر الحديث ..

والسؤال الآن : إذا كان هذا موقفا أدونيس من التراث على المستوى الثقافي العام ، وعلى مستوى الإبداع الشعري ، فما هو دافعه للقيام بهذه الدراسة ؟ وكيف الرت رؤيته للتراث على منهج الدراسة وتناولها ؟

ينطلق أدونيس في دراسته هذه من هوم كتناسر . والهم الأساسى هو علاقة الانفصال التى يعيشها مع الجمود ، والتجاهل على المستوى النقدى السائد ، لا بصفته الشخصية ، بل باعتبارها أحد مبدئى ومنظرى الاتجاه الشعرى المعاصر . أنه ينطلق محاولا « الكشف عن سر هذا المله الذى يكتنه العربى ، بعمامة ، لكل إبداع حتى لكأنه مغفول عليه . فإن ردود طه العباشرة ، آراء الإبداع هي التردد والتشكيك والرفض على مستوى الحياة العامة ، والملم والقيم على مستوى النظام » ( ١١٩ / ١ ) وهذا الموقف يشكل موقف أدونيس المبدئى من المعضلة . أن هناك عداء عند العربى لكل إبداع . وبدو هذا العداء - في نظر الشاعر - كما لو كان فطرة عند العربى . الأمر الذى يجعله يتجاوز إطار الشعر ليبحث عن أسباب هذا الرفض في

كاستوى القراء ، فلا يمكن أن يصل قارى النص الإبداعى الى القبطى على « حقيقة » النهائية ، فهذه « الحقيقة » مستوياتها أيضا . القارى بهذا المعنى « يخلق النص » . انه حلاق آخر يواكب حلاق النص . والنص الإبداعى هو ، بهذا المعنى ، أفق من الدلالات أو « المحطات » وليس « مكانا » لفكرة أو مجموعة من الأفكار ، ندها وننتقها بوضوح ، واحدة واحدة » ( ٢١٠ / ٢ ) . وقد تنق مع الباحث فى هذه الرؤيا لعلاقة القارى بالنص ، بشرط أن يكون ذلك نهجا عاما يحكم رؤية الباحث للنصوص الشعرية القديمة ، ولا تقتصر على نصوص متفاعة بناء على رؤيا مسبقة تقوم على ثنائية الفعل بين منحى الانباع ومنحى الإبداع ، كما تقوم على ثنائية الفصل بين الشكل والمضمون .

وكما كان عمر بن أبى ربيعة ابدلما يتجاوز واقعه بالرفض والفروج ، كذلك يكون شعر جميل خروجا على مفهوم الحب التقليدى . ان الحبيبة فى شعر جميل ليست « كائنات فردية شخصا » وإنما تتحول الى فكرة ، وتصبح « رمزا للمطلق فتنتج عن ذلك ثلاثة امور : الأول هو أن الحبيبة تحب لذاتها ، كما يحب الله ، لا رغبة ولا رعب ، لا طعما باللقاء ولا خوفا من الفياض . والثاني هو أن الحب لا يعود يستمتع بالحاضر ، بل بالمستقبل . والثالث هو أن الحب يفلت من سيطرة المحب ، فلا يسود قادرا أن يواجهه ، ويصبح عاجزا ، فى الوقت نفسه ، عن تفسيره » ( ٢٢٠ / ١ ) . هذه قراءة لا تختلف كثيرا عن قراءة ابن عربى الصوفية لشعر جميل ، وهى قراءة يشير اليها الباحث نفسه ( ٢٢٢ / ١ ) غير أن ابن عربى - والصوفية عامة - يقرآن الشعر قراءة - خاصة ، قراءة صوفية تبحث فيه عن اشارات ودلالات صوفية مرفوعة - وهم - فى متبهم هذا - لا يفرقون بين شعر ومعر ، اذ هذه المعانى لا تقوم بالشعر وحده ، بل تقوم بذات الصوفي القارى الشعر ( ٢٢٠ )

وتتمت القراءة للشعر الى شعر أبى نواس ، بل يكاد الباحث يطابق مطابقة شبه كاملة بين الرؤيا الصوفية للعالم كما حلها فى بحث « الحقيقة » والشريعة ، الباطن والظاهر » فى الفصل الثالث من الكتاب الثانى ( ٩١ - ٩٩ ) . وبين الرؤيا الشعرية لأبى نواس للخمر والخمرة ، من جهة الناحية ، حلم ولها فعل الحلم تكتشف المجهول - سواء فى الدلات أو فى الطبيعة ، وتقلتنا من وحل الأشياء العادية ، وتدف بنا فيما وراها ، وتعلمنا أن المرئى وجه الامرئى ، وأن للملوس فتحة لغز الملوس ، فيما نراه ونحسه ليس الا تعب لما نراه ولا نحسه ، وتجاوز بها هذه العبثة ، حيث تزول القواميل - ويصبح الباطن والظاهر واحدا - وكما انها تنقلنا ، ضمن المكان ، الى المكان الخفى الآخر ، فانها كذلك تنقلنا ، ضمن الزمن ، الى ما يتجاوز الزمن ، حيث يمحى زمن الاصطلاح ، زمن الدقائق والساعات ، الليل والنهار ، وحيث تتحول الحياة الى ما يشبه النشوة الدائمة . » ( ١١٠ / ٢ ) الشعر عند أبى نواس - فى هذه القراءة - معادل للتجربة الصوفية التى تستهدف الوصول الى المطلق والاتصال به . انها تجربة تعيد للانسان وحدته المتفقد - معرقيا - مع الأشياء والعالم والله ، ان الشعر ليست عادة مسلوكية ولكنها تجربة حياة . مع أبى نواس أيضا يوجد الشاعر بين السلوك والشعر ، ويتحدد ابداعية الشاعر فى خروجه - سلوكيا - الى قيم المجتمع ومبادئه ( انظر ١٢٢ - ٢١٣ ، ٢١٥ )

وأبو تمام - عند ادونيس - يعيد للفظة أوليتها

عدم الانضباط المنهجي . ان ادونيس - فى هذا الفهم - لا يقدم رؤيته الخاصة والمجزئة للتراث وإنما يمرض - فيما يقول - « لما يمكن تسميته بتاريخ ظواهرى فينوميونولوجي » للثقافة العربية ، كما تكشف عنه الواقع والأفكار التى تجمع على صحتها الاطراف التى وضعتها او نبنتها ( ٢١ / ١ )

يعتمد ادونيس فى حكمه على هؤلاء الشعراء بأنهم مبدعون على تحللهم من القيم الدينية والخروج على المجتمع . انه - بكلمات أخرى يوجد بين السلوك والشعر . وهو فى هذا لا يختلف - جوهريا - عن الأيديولوجية التى حكمت على هؤلاء الشعراء بالردة أو القتل أو الحبس بناء على سلوكهم او على مضمون شعرهم . فالجذر النظري واحد هو محاكمة الشعر بما ليس من خصائصه - ان ادونيس - بذلك - يفصل - عمليا - بين الشكل والمضمون .

ولا يقف امر الانحياز عند التوحيد بين السلوك والشعر ، او الفصل بين الشكل والمضمون - بل يتجاوز ذلك الى اعتبار الشعر لمة خالصة ، زلدة جنسية على وجه الخصوص ، يتجلى انجذاب عمر بن أبى ربيعة - فيما يرى ادونيس - من أنه يؤسس « ما يمكن تسميته بالزعة الشهوية او الإباحية فى الشعر العربى ، وهو بذلك يتابع ما بدأه امرؤ القيس ، ان شعرهما يستمد أهمية خاصة من كونه يؤسس الرغبة او الشهوة على المحرم ، دينيا واجتماعيا ، وفى هذا تكمن للضرورة على التقاليد الاجتماعية - الدينية ، المودة الى البداية حيث لم يكن الانسان يعرف اللحيل او العار . فشعرهما محاولة للفسوج على المجتمع : كل خروج على تقاليده المجتمع بذاته قيمة . لانه يملأ ، للاخلاقية ، فاللذة هى القيمة » ( ٢١٦ / ١ ) . واذا كانت اللذة وحدها هى القيمة ، والضرورة هى الخروج على التقاليد ورفض قيم المجتمع ، فان الشعر - اذا أرضى هذه التواضع - يكون قد حقق غايته . هنا يتعامل الباحث مع الشعر على أساس انه يرضى نزوة ويشبع شهوة . لم يعد الشعر تأسيسا لرؤية جديدة للعالم تتجاوز كل الرؤى القديمة وتتحور منها . انظر بيان الكتابة ٢٩٩ / ٣ وما بعدها ، بل مسار تدنيس للمقامات . وهنا بالضبط ما يجذب الكاتب فى شعر امرئ القيس وعمر بن أبى ربيعة - واللمة فى هذا الجذب أننا لا شعوريا نحارب كل ما يحول دون فتح الانسان . فالانسان من هذه الزاوية لورى بالظلم : الانسان حيوان لورى . نحن لا نشعوريا ، ضد كل « لمع محرم » ، لذلك نجيب بكل من يدنس هذا الشعر ويستهنه . وهذا الانتهاك يفتح نفرة من القسوة فى نظام المبادئ او الاخلاق ومن خلال هذه النفرة نلج كيف يتهدم العالم القديم ، او يتهدم قواعد العرية . هذا الانتهاك فساد او ضلال . لكن حين يكون المجتمع قائما على الضلال ، فان ضلال الخروج عليه ، يصبح الفضيلة الكبرى . ومن هذه الناحية يمكن تضديد القوة او الطاعة القوية بانها هى القادمة على خلقة الأساس الراهن للأشياء وتغير الواقع » ( ٢١٦ / ١ )

وحين يتعامل الكاتب مع شعر « جميل » و « أبى نواس » و « أبى تمام » ، فانه يقدم قراءته « الخاصة » لهذا الشعر ، فى هذه القراءة يبدو الانحياز واضحا فى عملية التأويل التى يقوم بها الكاتب لهذا الشعر وقد تجد عند الباحث ما يسوغ - نظريا - هذه القراءة لهذا الشعر ، على أساس انه ليس هناك أمام قارى النص شئ معق ، وانفسج ، وإن عليه أن يكتشف ، الذى يشبهه ، ما يتطوى عليه هذا النص . وبما ان القراءة مستويات تابعة

الأرض بمقتضى ما تريد السماء . وكما أن العصبية تنف باسم القبيلة ، فقد أصبح الإجماع عتفا باسم الجماعة . وأصبحت السلطة عتفا باسم الدين » ( ١١٦/١ ) أن اتوحيد بين العصبية والإجماع ، وبين السلطة والدين في هذه المرحلة الباكزة أمر يحتاج لمراجعة فقد بدأ هذا اتوحيد يأخذ شحنة الانقياد في نماذج القوى الاقتصادية والسياسية في أواخر عهد عمر وعهد عثمان ، وبعد عثمان أول من ربط بين السلطة ( الخلافة ) والدين حين قال رد على من طلبوا منه خلع نفسه : « لا أخلع قميصا البسنيه من الله ، وبذلك وضع أساس التئورقراطية الدينية » غير أن الباحث يتعامل مع المواقع الإسلامية في هذه المرحلة باعتباره كتلة واحدة ، لا تمايز بين عناصرها . لقد كان الشكل الذي تم به اختيار الخليفة في حوار السقيفة شكلا قبيحا . يستجيب إلى حاجات عملية ملحة ، والصفة التي طرحتها الأنصار - بالمقابل - كانت - في جوهرها - دينية قبلية أيضا لئلا سنا إذن أمام اتجاهين متقابلين متنافسين ، وأما بدا التناقض والصراع في أواخر عهد عمر . لم يكن الإسلام بعد قد صار دولة بالعلمى السياسي ، وكانت أقوى المختلفة من نزال في طور التكيف . كانت الوحدة أساس هذا الكيان الضعيف . ولكن بما أن عناصر الثبات قد بدت واضحة - في نظر الباحث - منذ هذه اللحظة الباكزة ، بلا بأس من التقوى إلى نتائج تربط هذا المستوى السياسي بالمستوى الثقافي واللغوى على السواء . « هكذا كانت الخلافة سلطة مطلقة . وباسم هذه السلطة انتقلت السيادة العربية ، على صعيد النظام ، من إطار الكثرة الجاهلية إلى إطار الوحدة الإسلامية وانتقل تبعاً لذلك ، على صعيد التعبير ، من إطار العصبية . وكما أن القبيلة تجسدت في فريش ثان السيادة تجسدت فيها . وقد عني هذا الربط بين الفكر كمرقبة في فهم الحياة والتعبير عنها ، والنظام كمرقبة في قيادتها وتوجيهها . وحدة جنسية - دينية - ثقافية - قوام هذه الوحدة العرب يكن بأمانة فريش . ورسالتها الإسلام ، لكن كما أخذه وحفظته ومارسته فريش . وأداتها اللغة العربية ، لكن كما نقلت بها فريش وكان القرآن نموذجها الأكمل . وهكذا أصبح « للقديم » المساور فريش آخر : « القديم » الأرضي . وصار هذا « القديم » الأرضي معيارا للفكر والسلوك في آن » ( ١١٤/١ ) .

أما على مستوى « التحول » في الفكر السياسي ، فالصورة تبدو بوضاه . على التقيض من الثبات التي نراها في منحنى « الثبات » . يتحول أبو ذر الفغاري إلى ظاهرة . مما أنه « كان يشتر بأخلاقي تتجاوز الفريضة إلى ما هو أشمل منها وأغنى . كان تبصير آخر ، يشتر بأخلاقي تتجاوز الشرع إلى الإنسان » فالشرع ساكن أما الإنسان فمتحرك . والشرع معهود والإنسان منتج إلى ما لا نهاية . ومع ذلك ليس الشرع هو السياسية ، وألما السياسية الإنسان ( ١١٨/١ ) . هذا التصور تتجاوز أبي ذر الفغاري الشرع إلى الإنسان نابع من مقالة أبي ذر التي يوردها المؤلف « لا ترضوا من الناس بكف الأذى حتى يبللوا المعروف » وقد ينبني المؤدى الزكاة لا يقتصر عليها حتى يحسن إلى الجيران والإخوان ويوصل القرابات » ومن المصعب أن ترى في هذه المقالة أي تجاوز للشرع - وهذا - على العكس - تأكيد للشرع ولكن في مصلحة الإنسان . ورغم كل ما في موقف أبي ذر من تقعية فكرية ، فإنها - بتقديمه إسلامية لا تخرج عنه ولا تتجاوز - أن المؤلف - في هذا التصور - يتنكر لما سبق أن قرره من أن ما حدث في الماضي مجرد شواهد تاريخية ، لا يجب على الفكر

وعذريتها . « بهذه العذرية يتحدث أبو تمام متحلا عن الطر ، يقول :

مطر يلوب الصحو منه وخلفه  
صحو ، يكاد من التصاورة يعطر  
غيسان فالأنواء غيث ظاهر  
للكلفه ، والصحو غيث مفسر  
ونسى إذا ادهنت به لعم الثرى  
خلت السحاب أناله وهو مصلى  
( ١١٦/٢ )

وقراءة ادونيس لهذه الأبيات تتجاهل كل الموردو التسمى العربى الذى ينطلق منه أبو تمام ، تتجاهل سياق الغصيد نفسها ، بل وتتجاهل اللب في الألفاظ فيما يطلق عليه الطبايق ، لكي ترتفع بهذه الأبيات إلى قسم الإبداع التسمى « فابو تمام لا يريد بهذه الأبيات ، مثلا ، ولايشمره المماثل أن يردنا إلى سرب الطبيعة : أو أن يزين لنا جسدها وأنا يريد أن يدفعنا لكي نرى أشياء الطبيعة في اندفاعها وتفجيرها الأصليين ، أو في بكارتها ، وهكذا يقيم علاقة جديدة بين الإنسان وبينها ، وبين الإنسان والإنسان . وحيث تقوم علاقة جديدة نزول الثروة القديمة ونزول الجحانية التي ترافقتها . وهكذا تدخل إلى الكلام شرارة أخوية جديدة ، هي شرارة التسم الذى بعيد كل شيء إلى بدايته الأصلية » ( ١١٦/٢ )

أن مفصلة ادونيس - في تعامله مع معنى الإبداع ، سراء على مستوى التسم أو مستوى الفكر - هي الانحياز غير المنصف منهجيا بالوى بمصلحة الجدل بين الذات وموضوعها . هذا الانحياز جعله يضع في جبة واحدة شعراء يقوم موقفهم على الرضى ( امرؤ القيس ) أبو نواس مع شعراء شعراء يصعب تصنيفهم من حيث الموقف ( عمر بن أبى ربيعة - جيلين بثينة - أبو تمام ) . ومع ذلك كله فهذا الخلط المنهجي لا يتنافى مع تصود الشاعر للإبداع بأنه الخروج على القاعدة ورفض الموروث ، والتخطئ من أى معنى سابق . وهذا المفهوم للإبداع ينسب - في النهاية - مع تصورات الباحث الثنائية التي تقوم على الانفصال ، سواء اللواقع المعاصر ( التقليد / الجديد ) أو للماضى « الثابت / المتحول » - الانبعاث / الإبداع » أو للعلاقي بين الماضي والحاضر .

في دراسة الباحث الثلاث - على المستوى السياسي والتفكرى - تتجاهل ذات الثورات التي واجهتنا في دراسته للمستوى التسمى . يؤمن الباحث - نظريا - بجذلية العلاقة بين عناصر التراث ( انظر ٢١/١ ) كما يؤمن بتعدد مستويات هذا التراث ( انظر ٢٢٨/٣ ) . هذا على المستوى النظري ، أما على المستوى العملى - الذى يكشف عنه تحليلنا لدراسته - فهو يعزل بين عناصر التراث ، أو بين مستوى الثبات ومستوى التحول ( الانبعاث / الإبداع ) . هذا إلى جانب أنه يوجد بين المستويات المختلفة لهذا التراث ، مستوى الفكر الدينى السياسي ، والفكر الدينى الثقافى ، واللغة والتسم .

تدا أصول الثبات عنده - على المستوى السياسي - بانحصار الافضلية القبلية في حوار للسقيفة عشية انتقال الرسول إلى الرفيق الأعلى . هذه الافضلية القبلية انحلت شكل القرشية . ويربط الباحث بين العصبية القبلية والدين ، وبينهما وبين الإجماع ، رغم أن الإجماع - كمبدأ من مبادئ الثبات - لم يكن قد تحدد بعد ، ويغتر الباحث إلى نتيجة مؤامرا « وبدلاً من ذلك يقول الخليفة ويطلع في

التقسي أن يتبناها (٢٢٨-٢٢٩) ويتجاوز هو ذلك لا باتباع وانعم في ضوء الظروف التاريخية ، بل بالتأويل غير المنضبط ، تماما كما فصل في منحي « الإبداع » على المستوى الشعري »

من الصعب لا يكتفى بالتأويل القائم على احتجيز ، بل - بالإضافة إلى ذلك - يضع في سلة واحدة ( سلة التحول ) حركات سياسية متناقضة أساسا كالخوارج والشيعة ( ١٨٤/١ ) وما بعدها ) . هذه التسوية بين الحركات الثورية ، والتعامل معها باعتبارها جبهة واحدة ، أمر يغفل عناصر الاختلاف والصراع بينها . أن المسئول عن ذلك هو نظرة الباحث الثنائية . وإذا كانت هذه النظرية قد رأت « منحي الثبات » في ضوء كاشف يكاد يحيل كل شيء إلى بياض . « التحول » في ضوء كاشف يستدعي في وعي الباحث كل الثنائيات الدينية . فيضج ما يحبه منها إلى جانب « الثبات » ، وما يكرهه يضيفه إلى جانب « التحول » . في ظل هذا الضوء الكاشف ، والاحتجيز غير المنضبط تسمح ثورة القرامطة بمشابة ثورة تحولية على مستوى الوعي « الرازي منظور القديم بصمود عن القول بأن الوعي (الدين) هو الذي يحدد الحياة ، أما منظور الجديد ( القرامطة ) فكانوا يصدرن عن القول بأن الحياة ، على العكس ، هي التي تحدد الوعي . كان الأول يرون أن التاريخ هو تاريخ الوعي ، أي تاريخ الدين واللغة ، بينما كان الآخرون يرون أنه تاريخ الحياة الواقعية ، وتاريخ الصراع اليحي بين طبقات المجتمع ، وأنه بعدا من هذه الحياة الواقعية يتحدد الوعي : وعي العاصي كله ، كموثوث ، ووعي الحاضر . وبفصل الحركة الثورية يمكن القول أن وعي التاريخ العربي أصبح يقوم على اعتبارها نموًا متجرا من وضع أدنى إلى وضع أعلى ، وليس العكس ، كما كان يتصور منظور القديم . وعلى هذا فلن الحاضر متقدم على الماضي ، ولا شك أن المستقبل سيكون أكثر تقدما » ( ١٦٩-٧٠ ) . هذه الثورة على مستوى الوعي والمفاهيم كانت عظيمة - لو صحت - أن تغير بنية الدين العربي في اتجاه التحول . أن مثل هذا التأويل والنظم يغفل قانون التاريخ ، ويحيل الأمور إما إلى أسود قائم « الثبات » أو إلى أبيض شفاف « التحول » .

وإذا انتقلنا إلى المستوى الديني الفكري ، وجدنا الكاتب يوحى أيضا بين اتجاهات فكرية متناقضة كل ما يجمع هذه الاتجاهات - في وعي المؤلف - أنها تشمل منحي التحول الذي هو النقيض الكامل لمنحي الثبات ، أن كل خروج على « الثبات » - في نظر المؤلف - يعد « تحولا » ، كما أن كل رفض الواقع يعد ثورة . في مثل هذه النظرة يصبح « الإرجاء » « ثورة على الإسلام الشكلي الظاهري » ( ١٦٤/١ ) ولا يكون قوة تبريرية للوضع الراهن بتطبيقه الحكم على الفعل الإنساني إلى ما وراء العالم ، وبتوجيهه - في أرجاء الحكم - بين القاتل والمقتول والظالم والمظلوم ( ٧ ) . وكما وجد الكاتب الاتجاهات الثورية ، يوحى بين الإرجاء والجهمية والشمسية الامامية . ويوحى بين هؤلاء جميعا وبين حركة الاعتزال وابن الرواسدي والرازي . ومع هؤلاء جميعا يضع التصوف . أن الباحث لا يحسن تناقضا حين يقف مع المعتزلة في اعلاهم من شأن العقل والمعرفة العقلية ( ٨٧/٢ ) ، حين يقف كذلك مع المتصوفة الذين يؤكدون دور القلب على حساب العقل ، والكشف على حساب البرهان ، والعيس على حساب الفكر ( ٢٩٩/٢ ) . أن التناقض هنا - محلول على أساس أن كل من المعتزلة والمتصوفة - مع اختلاف مناهجهم - قد خرجوا على

الثبات . - وكل خروج على « الثبات » هو - في نظر الباحث - تحول ، بالضرورة .

وتبدو مسألة الخروج باعتبارها ثورة - في نظر المؤلف - واضحة في تصوره لنجاح ابن الرواسدي والرازي الذين نقدا النبوة على أساس عقل . أن الفارق بين المعتزلة وبين هذين المفكرين ، أن العقل عند المعتزلة « لم ينف في تفسيره طوائف شيعية » ، الفعل الإلهي المستثمر المباشر في الطبيعة بحيث استمر القول بين لكل ظاهرة طبيعية سببها الإلهي « لا الطبيعي » ، وتبعا لذلك لم ينف المعتزلة والسبب إلهي هو أن هذا العقل ظل إيمانا - أي ظل ينطق من مقدمات شرعية يرفضها حقيقة لا شك فيها . وهذا يعني أنه ظل أسطوريا ، بمعنى ما ، بعيدا عن التجريب وهكذا بقي العقل في اللغة - الدهن ، لا في الطبيعة - التجربة ، أي أنه بقي قويا فلا يتغير أو ينمو عبر التجريب وصناعة الأشياء وممارستها ، وإنما يترجم تعليميا . أنه عقل يهدف إلى التأمل على الإنسان ، لا على الطبيعة ، فالعقل العربي وليد الدين لا التجريب ، أنه ابن الله والوحي . وليس ابن الإنسان والطبيعة » ( ٨٨/١ ) أما الرازي وابن الرواسدي فقد نقدا النبوة بالعقل ، أي أنها أقاما العقل مقام النبوة ، وصار العقل بديلا للوحي بعد أن كان في خدمته عند المعتزلة . أن هذا الفارق بين المعتزلة وهذين الفيلسوفين فارق أساسي وهام ، ولكنه لا يعني أن هذين الفيلسوفين كانا ملحدتين . لقد ظل العقل - عندهما - محل الوحي ، ولكن محتوى معرفته يظل محتوي دينيا . أن الباحث يربط ربطا ميكانيكيا بين نقد الوحي وبين الإلحاد ، وبالتالي تغلغل نبرته الحماسية ، لأن الإلحاد هو خروج على النسق الديني للمجتمع « وإذا كان الإلحاد نهاية الوعي ، فإنه بداية موت الله ، أي بداية العفمية التي هي نفسها بداية تتجاوز العفمية ... والواقع أن هذا النقد للوحي لم يكن إلا نقدا للسياسة . فنقد السماء هنا هو نقد الأرض » . وهذا النقد لا يتناول مبادئ وأفكارا وحسب ، وإنما يتناول أيضا النظام الاجتماعي - السياسي بصفته ما يمكن هذه الأفكار والمبادئ وبمثلها » ( ٩٠/١ ) . هنا يوحى المؤلف بين نقد الوحي والسياسة ويعتبر أن نقد هذين الفيلسوفين للوحي كان نقدا للنظام الاجتماعي . أن الإلحاد هو بداية العلمية ، والعفمية - في نظر الكاتب - مرحلة انتقال ، وسرعان ما يمكن تجاوزها . أنها نقطة الالتقاء بين عنصر يقيمه وكعنصر يبدأ ، أو هي العنة التي تقيمه على الماضي وقيمه كلها لحظة نستشف أن وراء العنة شمس جديدة ( ١٧٤/٣ ) والعفمية بداية وهي جديد ، بمعنى أن نقد الوحي - عند الرازي وابن الرواسدي - كانت وبدا بوحي جديد ، وانتهاد للوحي القديم . أنها - بهذا المفهم - تساوي الوحي الجديد الذي خلقته الحركة القرمطية على مستوى التاريخ ( ١٦٩-٧٠ )

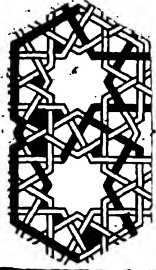
لكن الباحث سرعان ما يحسن أن حماسه لا يقوم على أساس موضوعي ، ومن ثم يطمأن من هذا الحماس وينقد فكر هذين الفيلسوفين ، ولكنه لا يتخلل من تصوره بتبناها كأننا يؤسسان فكرا عاديا « على أن هذا النقد ( نقد النبوة والوحي ) ظل عقليا » لم يرافقه نقد لأوضاع الإنسان ومشكلاته . لقد كان الإلحاد الذي يصدر عنه عاديا عقليا ولم يكن إلحادا نصاليا . ولهذا تنحصر أهميته في القول بتجديد آخر لعافية الإنسان ، انطلاقا من التوكيد على أن هذه العافية ليست في الوحي بل في العقل . كان هذا النقد ، تبصير آخر ، تقويضا للدين ولم يكن تقويضا للأساس الذي يقوم عليه ( ٩٠-٩١/١ )





## وتجديد الفكر العربي

المعقول واللامعقول  
في تراثنا الفكري



مرض ديمس: فؤاد كامل

بسط استاذنا الجليل الدكتور زكي نجيب محمود مؤلفه من التراث في كتابين هامين احدهما الى ذلك التراث منذ ظهورهما ، واصبحتا معلومتين معالم الفكر العربي المعاصر الذي يسمى الى التجديد او التحديث او اعادة البناء ، واعتني بهما « تجديد الفكر العربي » ( الطبعة الاولى ، دار الشروق ، بيروت ١٩٧١ ) ، « المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري » ( الطبعة الاولى ، دار الشروق ، بيروت ١٩٧٥ ) .

والكتابان امتداد لرسالة الدكتور زكي نجيب محمود التي اخذ بها نفسه وكرس لها حياته منذ عودته من انجلترا بعد حصوله على درجة الدكتوراه من جامعة لندن وقيامه بالتدريس لطلاب قسم الفلسفة بجامعة القاهرة في منتصف الاربعينات ، وكنت واحدا من هؤلاء الطلاب الذين كان لهم شرف التلمذة على يديه ، ومنذ ذلك التاريخ لا اذكر ان د . زكي نجيب محمود قد كف يوما عن الدعوة الى المنهج العلمي بكل ما يملك من حماسة واقتناع وايمان ، وبكل ما يتاح له من وسائل النشر والاذاعة ، وبكل ما وهبه الله من ناصح البيان ، ووضوح العبارة ، وصفاه الداهن ، وثاقب النظر ، وطرافة الفكر .

ومتابعة على الطريق الذي سلكوه ، لم يكن لنا ان نأخذ من تلك المشكلات التي عرضت لهم شيئا ، فقد عاشوا في عصور نميش الآن غيرها ، ولمصورنا التي نميشها بمشكلات خاصة بها لم يكن اولئك الاقدمون يدرون عنها شيئا ، أو يحيطون بها خبرا ، انما علينا ان نقف من مشكلات عصرنا الموقف الذي اتخذوه من مشكلات عصرهم ، ويعني به د . زكي نجيب محمود الموقف العقلاني الذي يرد كل شيء الى العقل ، وعلينا ان نفرغ الحلول التي احتدوا اليها من مضامينها لنحتفظ بالشكل ، اي بالمنهج الذي احتذوه ، والاسلوب الذي اتبعوه ، والطريق الذي سلكوه . وحينئذ

كذلك كان مفتاح هذين الكتابين في هذا المنهج العلمي التجريبي الذي شغف به الدكتور زكي نجيب محمود شغفا ملك عليه شغاف قلبه ، وتغلغل في الصميم من تفكيره ، ليصله جبره دعوته في القول والفعل ، في الفكر والعمل ، في الايمان والسلوك .

فإذا أردنا تلخيصا لموقف الدكتور زكي نجيب محمود من التراث قلنا على الفور انه نظر في هذا التراث فوجد مشكلات عرضت للمفكرين القسما من اجدادنا الصرب فاتبعوها منهجا ، واتخذوا مواقف ، واحتدوا الى حلول ، فإذا شئنا ان نفتبس عن هؤلاء القدماء شيئا يكون تمجيذا لهم ،

صاحب الحضارة التي توصف بأنها معاصرة ، فمناص من تبنه وتبناها ، وأخذت انظر نظرة التعاطف مع الداعين الى طابع ثقافي عربي خالص يحفظ لنا سماتنا ، ويرد عنا ما عساه أن يخرقنا في ثيابه ، فاذا نحن خير من أغنيان التساريخ ، ومن زمانه ولم يبق منه الا ذكراه . ( تجديد ص ١٣ )

والطور الثالث هو طور التركيب او التوفيق او المزج وهو الطور الأخير الذي وصل إليه بعد ما أتبع له من الفراغ ، ومن مكتبة عربية يقضي فيها بعض ساعات النهار . . . نعم لا بد من تركيب عضوية ينتزج فيها تراثنا مع عناصر العصر الراهن الذي نعيش فيه ، لتكون بهذه التركيب العضوية عربا ومعاصرين في آن . ( تجديد ، ص ٢٤ ) فالمشكلة الملحة التي نشأت في هذا الطور هي مشكلة الانتماء والاختيار . . . ما الذي نأخذه وما الذي نتركه من القيم التي أبتنت فيها خلف لنا الأقدمون ؟ وما الذي نأخذه وما الذي نتركه من هذه الثقافة التي تهب علينا ريحا من أوروبا وأمريكا كأنها الأعاصير العاتية ؟ كيف ننسج الخيوط التي استملطنا من قماشة أثرت مع الخيوط التي انتقيناها من قماشة الثقافة الأوروبية والأمريكية ، كيف ننسج هذه النسيج مع تلك في رقعة واحدة ، لمحتنا من هنا وسدناها من هناك ، فاذا هو نسيج عربي معاصر ؟ ( تجديد ، ص ١٤ )

من الواضح أن التطور ما هنا دياكتيك ، فمن نيل للتراث وبسبب الثقافة الغربية ، الى نيل للثقافة الغربية وقبول للتراث ، وأخيرا توفيق بين هذا وتلك ، وللأسفة الأخيرة هنا هي الجمع أو المزج بين الثقافتين العربية والغربية ، والمثل الأعلى هو ميار مكرينا مثال توفيق الحكيم وقسه حسين والقائد وطني السيد ، لا على أيديهم تمت للوحدة بين . . . ذلك الفكر الولاد الذي يفكره ، فلت منا عصرنا او نقلت منه وبين تراثنا الذي يفكره ، فلت منا هويتنا او فلتت منها . ( تجديد ص ٦ )

وبعد أن يصل د . زكي الى هذه المرحلة من الديالكتيك في تطور موقفه ازاء الثقافتين يجد لزاما عليه أن يختار كل منهما العناصر التي يحتاج إليها في تلك التركيبية المصنوية التي رأى أنها المخرج ، الوحيد ، من تلك المشكلة التي تكون فيها الإساءة وتكون فيها المسيرة للعصر الراهن . ولا كان د . زكي صادقا مع نفسه دائما فإنه يعرف بأنه وقع في كثير من التناقض والتعارض ، لأنه لم يشر أبدا على الفتاح الذي يفتح به الأبواب المغلقة ( تجديد ، ص ١٥ )

فأين وجد هذا الفتاح ؟

لقد وجهه في عبارة لهربرت ريد يقول فيها : « انني لعل علم بأن هناك شيئا اسمه « التراث » ، ولكن قيمة مندي- هي في كونه مجموعة من وسائل تقنية يمكن أن نأخذها عن السلف لنستخدمها اليوم ونحن آمنون بالنسبة الى ما استخدمناه من طرائق جديدة . فمثلا هناك طريقة استخدمها السابوق في حزم الدروس ، وأخرى استخدموها في نظم القوطات الضخمة . ( ألسونات ) ، ويستطيع أن يعلم هذه الطريقة أو تلك أن يملك أن يعلم . . . وأن الحالة التي يمانها العالم اليوم لمي في رأيي كافية للدلالة على مندي ما نستطعمه الصور الفكرية التقليدية - كتسمية كانت أو أكاديمية - في حل مشكلاتنا ، وهي الصور التي باليونان اليوم لم تحلها بالتجريب والتفكير لأنها هي التراث » ( تجديد ، ص ١٧ )

سنتقدم نحن أيضا الى حلول لمشكلاتنا التي يحل بها عصرنا ، كنه اجتهد هؤلاء الأجداد الى حلول لمشكلاتهم . وباحتفاظنا على منهجهم ذاك تكون أوثياء للتراث الذي خلفوه مخلصين لعصرنا الذي نعيشه ، جامعين بذلك بين البسر بالأعداد والزمن لهم ، والصدق مع النفس والاخلاص لها . أو كما يقال اليوم : الجمع بين الأصالة والمعاصرة .

هذا هو بايجاز شديد مجمل هذين الكتابين العظيمين اللذين أضافهما د . زكي نجيب محمود الى مراجع البحث في قضية التراث العربي . ولكن كيف توصل د . زكي الى هذه النتيجة التي أوجزناها في تلك الأسطر القلائل من مقالنا ؟ اليكم فيما يلي تفصيل ما أجلبناه .

ولا يستعنا وقد أقبلنا على هذا التفصيل الا ان نسوهد بدرس يفيدنا كل قارئ لهذين الكتابين ، فابتداء من مقدمة كتاب « تجهيد الفكر العربي » نستولي على نفس القارئ تلك الرنة البارزة من التواضع الصادق الذي يغلو من كل ادعاء وترف ، والذي لا تشوبه شائبة من تعالم او تصنع للاستاذية أو للملابية ، ان صح هذا التمبر . فالدكتور زكي يعترف منذ البداية أنه يستدرك ما فات ، وأنه يحاول أن يدلي بدلوه في مجال انصرف عنه لى غيره بحكم دراسته وموضوع تدرسه ، وهو في هذه المحاولة مضطر ، لشعوره بضيق الوقت ، وعدم اتساح العصر واتساع الاجل - امد الله في عمره - وإطال بقاؤه - الى أين يتضح من التراث وينتقى ، و د . يزيد تراث آياته ازدهار الجلال ، و د . يصب صحائف التراث حيا سريعا . ( تجديد ، ص ٦ ) . ذلك ان الصورة التي أخذت في الأعوام السبعة او الثمانية الى سبقت تأليف هذا الكتاب كانت صورة قلقه ( تجديد ، ص ٥ ) ، والقلق لا يدع سبيلا للشغل الا الاطلا .

والحق ان د . زكي قد عرض لطوار ثلاثة تناهت عليه في موقفه من التراث : الطور الأول هو طور الاعراض عن هذا التراث وعدم الاحتفال به ، بل اكاد أقول والازدراء له ، وذلك نتيجة لاضرارته التام الى الثقافة الغربية ، وانهياره بها . كما كان أغلبنا مهيمورا بها . وظل في هذه المرحلة أعواما بعد أعوام . . . الفكر الأوروبي دراسته وهو طالب ، والفكر الأوروبي تدرسه وهو أستاذ ، والفكر الأوروبي مسلاته كلها أراد التخلي في أوقات الفراغ ، وكانت أسماء الاعلام والمذاهب في التراث العربي لا تفتح الا أسماء مفككة متناثرة ، كالاستباح الماضية ليحيا وهي طافية على أسطر الكتابين ، ( تجديد ، ص ٥ ) وفي هذا الطور كان اذا لاحظ له قضية التراث أسرع الى الإجابة بها لا لم في حياة فكرية معاصرة الا اذا بترنا التراث بترنا ، وعشنا مع من يعيشون في عصرنا عشنا وحضارة ووجهة نظر الى الانسان والعالم . . . ( تجديد ، ص ١٣ ) . ولهذا يمكن أن نسمي هذه المرحلة مرحلة البتر التام للتراث . ود : زكي لا يترفع هذه المرحلة دون تحليل ليقول بصراحة تلك التي أثرت اليها : . . . وربما كان دافعي الكثير إليها هو الماني يقي من ثقافة أوروبا وأمريكا وجعل التراث العربي جلا كاد أن يكون تاما . والناس : كما قيل بحق - فعد ما جعلوا . ( تجديد ، ص ٣ )

والطور الثاني هو ما يمكن أن نسميه بطور التعاطف وكان د . زكي مدعوا اليه بالحركة القومية التي مسدت في تلك الحقبة التي يقول عنها د . زكي : « لم تغيرت وقلتي مع تطور الحركة القومية » لما دام دعوا الاله هو نفسه

في هذه الفترة المتوترة من هزبروت ريد نجد المحور الذي تدور حوله نظرة د . زكي إلى الثقافتين مما ، فالمدار ومعمار الاختيار هو العمل والتطبيق ، هي نظرة برجماتية عملية إلى حد كبير ، ينظر بها إلى التراث وإلى الفكر الإنساني بوجه عام ( تجديد ، ص ١٨ ) . وبذلك تكون الإجابة عن السؤال المطروح وهو كيف السبيل إلى دمج التراث العربي القديم في حياتنا المعاصرة ، لتكون لنا حياة عربية ومعاصرة في آن ؟ - تكون الإجابة هي : أن يبحث عن طرائق السلوك التي استلزمها العلم المعاصر والمشكلات المعاصرة ، ( تجديد ، ص ٢٠ ) .

ما نأخذ من التراث وما ندع يتحدد إذن وفقاً للملم المعاصر والمشكلات المعاصرة ، وبعبارة أخرى يمكن السر كله والوقت كلها في المنهج العلمي الجديد . ( تجديد ، ص ٢٤ ) ومؤكد د . زكي من التراث امتداد كما قلت لتبشيره ودعوته إلى المنهج العلمي الحديث . وبيننا وبين الأخذ بذلك التراث عثرات تحول دون ذلك السير المستقيم ، كان تكون رؤوسنا قد ملئت - على غير وعي منا - بأفكار مسبقة ، بنها فنيها آخرون ، حتى إذا ما شئنا ، الفيلسوف أنفسنا تحت سلطانها . ( تجديد ، ص ٢٦ ) .

وهذه العثرات أو العوامل المعوقة تدور حول محاور ثلاثة :

- ١ - اشتغال العالم لعسبة الزكي بحيث يكون رأى السلطان هو سلطان الآراء .
- ٢ - سلطان لقاضي على الجائر بحيث يكون للسلف كل هذا الضغط الفكري علينا .
- ٣ - تعطيل القوانين الطبيعية بالكرامات ، وكان قوانين الطبيعة لعبة في أيدي نفر من أصحاب القلوب الوعسة الطيبة . ( تجديد ، ص ٢٧ إلى ٥٨ ) .

وللدكتور زكي في توضيحه لهذه المواقف نظرات نافذة على جانب كبير من الصدق والصواب ، وآراء قيمة يصل فيها من حرية الفكر والاستقلال في الرأي ، ويوجد كرامة الإنسان ، فإذا تعارضى التراث مع شيء من هذه القيم ارتفعت ليرة الكتاب . واحتد أسلوبه ، فتراه يقول مثلاً : « ليس الراه في حداثته حياة ، وإنما هو وسيلة حياة ، فاما صلح وسيلة وإداة ، وأما نعتنا من الطريق غير أساسية » ( تجديد ، ص ٢٨ ) . أو يقول : « الحواد قيمة أساسية في الفكر ... تلك هي طبيعة افكر الحر ، أن يكون حواراً متعادلاً الأطراف ، لا يأسر فيه أحد أجاد ، ولا يطبع فيه أحد أجاد ، إلا بالحق » ( تجديد ، ص ٣٢ ) .

ونحن « ننظر إلى القديم لناخذ منه الشكل ... وإنما قصصنا بالاشكال هنا » ( الفسفة ، أو طريقة النظر وميزان الحكم ... فإذا أخذنا من الأسلاف منظار العقل الذي استخدموه وهم أشداء أقوياء ، انبثقت لنا على الفور أسس جديدة نقيم عليها حياتنا الفكرية بدل الأسس السائدة ، والأسس الجديدة المرجوة هي أميس الحواد الحر الذي تتعادل فيه قنابات الناس ، وإن تفاوتوا بعد ذلك في سداد الرأي وقوة الحجج » ( تجديد ، ص ٢٩ - ٣٠ ) .

وتضع عجز التراث القديم عن حل المشكلات المعاصرة أحياناً ما يتضح عندما نتلمس لمشكلة الحرية على سبيلها على المستوى الفردي أو السيمائي أو الاجتماعي ، وهي مشكلة تتسبب لتمم العالم كله ، ولهذا يتصور حولها الفكر

الأوروبي الحديث ( تجديد ، ص ٧٨ - ٧٩ ) . ومنشأ هذا المزج هو اتساع الفجوة بين الثقافة الجارية من جهة ، ومواقف جديدة من جهة أخرى ، اقتضتها حياة جديدة لم يألفها القوم ، فعددت لا استجابات العرف والتقاليد تكون ملائمة وكافية ، ولا الناس يكونون الطرق الجديدة التي يواجهون بها الجديد . ( تجديد ، ص ٧٣ ) .

ومن المشكلات التي لا نجد لها حلاً في تراثنا القديم مشكلة حرية المرأة في حياتنا العربية المعاصرة ، وهي مشكلة تتفرع عن مشكلة الحرية الأساسية التي لا نجد لها حلاً إلا في حضارة الغرب الحديث ( تجديد ، ص ٨٠ ) .

ومن مشكلاتنا الكبرى كذلك - إلى جانب مشكلة الحرية بكل فروعها - مشكلة الذوق في عصر الصمم والصناعة . وفي مواجهة هذه المشكلة يضع د . زكي تفرقة مهمة بين معرفة « الفلف » ومعرفة « الآداء » ، الأولى هي المعرفة التي كانت موضع اهتمام علاننا القدماء ، والمعرفة الثانية هي المعرفة التي ينبغي أن نسمى إليها إذا أردنا سيطرة العصر الحديث في تقدمه . ( وهذه التفرقة بين نوعي المعرفة يصديق علينا نحن العرب ألف مرة إذا صدق عل . شوب آخر مرة واحدة ، لأن عقيدة العرب كانت في لسانها ، لم تكن اللغة في ثقافة العرب أداة ، وللثقافة ، بل كانت هي الثقافة نفسها . ( تجديد ، ص ٨١ ) .

وبعبارة أخرى ينبغي أن « تتحول من صناعة الكلمات إلى صناعة الأشياء ، ومن اجترار المنظومات والأراجيز إلى نظم الفكر والحياة ، بل نظم ألكون نقداً إبداعياً جديداً ، كما يقول الدكتور حسن صمب في كتابه « تجديد العقل العربي » (١) ، وأوضح أن ذلك لن يكون بالرجوع إلى تراث لديم ، وأن مصدره الوحيد أن تتجه إلى أوروبا وأمريكا نستقي من منابعهم ما تطوعوا بالباطل ، وما استعطنوا من القبول وتمثل ما قبلناه . ( تجديد ، ص ٨٢ ) .

وبعد أن يستعرض د . زكي أصناف الطالبين للمعرفة كما يحددهم عند حجة الإسلام الغزالي وهم الرعية ، المتكلمون والباطنية والفلسفة الأقدمية والصولية ، يخلص إلى نتيجة لا مناص من قبولها ، وفيها إجابة عن السؤال الرئيسي الذي جعل كتابه كله محاولة لإجابة عنه وهو : إلى أي حد يمكن للعربي المعاصر أن يستعين بالتراث الفكري في معالجة مشكلاته المعاصرة ؟ - يخلص إلى هذه النتيجة ، وهي : أن هذا للعربي المعاصر أن يستعين بالتراث الفكري في معالجة أساساً على محور العلاقة بين الإنسان والله ، على حين أن ما نلتصم اليوم في لهفة مؤثرة هو محور تدور عليه العلاقة بين الإنسان والإنسان . ( تجديد ، ص ١١٠ ) .

ولكن هل فرغ الفكر الإنساني المعاصر من الانشغال بمشكلة العلاقة بين الإنسان والله ، وتفرغ نهائياً لمشكلة العلاقة بين الإنسان والإنسان ؟ وكان د . زكي يظن إلى أن هذا السؤال سيبرز على صفحة الدهن عند قراءة هذا الكلام فيتساءل عن فائدة ما يقوله الفسفة عن الطبيعة عن الباطن والباطن في النص الغزالي : « هل لدينا هذه الجودة الفكرية إذا عا على الطريق ؟ نعم ، فقد تلغ على الطريق إلى الجنة في اليوم الآخر ، وهذا هدف لا شك منشود ، لكن سؤالنا في هذا الكتاب منصرف دائماً إلى دون التفاني عن السعادة الأخروية وسيلها - إلى هذه الحياة الدنيا ، وفي هذا العصر الذي تعيش تحت سواه ، أنفي أثره للآلاري ، لا يجيب » ( تجديد ، ص ١١٥ ) . وستترك التعليق على هذا القول إلى نهاية المقال

استخدمها الأولون ، لكنهم استخدموها بفهمها ومفهوماتها مختلفة ( تجديد ص ١٨٣ ) .

وهكذا بدأ ثورة التجديد من اللغة ، والأمل المنشود هو أن تتطور اللغة بحيث تحقق شرطين : أن تحافظ على هويتها الأدبية أولاً ، وأن تكون أداة للتواصل لا مجرد وسيلة لترجم الترهين ، ثانياً ، وبغير هذه التورية استخدمنا لفظة فلا رجاه ، في أن تحقق لنا الوسيلة الأولية التي تدخل بها مع سائر الناس عصر التفكير الصليبي التي يحل المشكلات ( تجديد ص ٢٢٣ ) .

ولكن ، إذا كان العصر الذي نعيشه هو عصر التحول ، فلنا أن نتساءل : تحول من ماذا وإلى ماذا ؟ وبجيب ذكي بأنه تحول من حضارة اللفظ إلى حضارة الأداء ، انتقال من ثقافة الكلمة إلى ثقافة العلم المؤدى إلى عمل .. عمل محدد للخصائص ، إذا أريد للأمة أن تكون ( معاصرة ) ، ذلك أن يكون معاً في دنيا « الصناعة » بمعناها الحديث لا بصورتها البيروقراطية القديمة ( تجديد ص ٢٢٤ ) مفتاح الحضارة الحديثة يكمن في كلمتين هما «العلمنة والتصنيع» ( وكلمة علمنة من عدلى حتى لا يفسد ذكي ) .

ولكن ، ما بالنا نتحدث عن ضرورة التحول وقد نشأت عندنا كليات للطب والهندسة والزراعة وغيرها ؟ وهنا يلحق ذكي آفة خطيرة في نظامنا التربوي والتعليمي يجعل حالنا اليوم لا يختلف عن حالنا بالأمس في هذا المجال ، ونجس نحري على المبدأ القديم نفسه ، وهو أن يحفظ التقليد عن الشيخ ، وليس ثمة من فرق بعيد بين أن يكون المخطوط هو العمية ابن مالك أو كتابه في الكبرياء ، لأن الماد في كلتا الحالتين هو الخط الذي يمكن التفتيش من تسطيع ماحظته أمام شيخه . وبعد ذلك يسأل المسائل لماذا لا نسهم في دنيا العلوم بأصناف جديدة لا القليل الذي يمكن تجاهله ؟ والجواب واضح ، وهو أن المبدأ القديم في العلم والتعليم لم يغيره مبدأ جديد ( تجديد ص ٢٠٤ )

وذلك أن التحول يجب أن يأتي من الداخل ، فلا يكفي أن نقطف ثمار القرائح الغربية لنقول أننا تحولنا من قديم إلى حديث ، بل لابد أن نمانى أعانته هذه القرائح في إنتاج ثمارها . فالعلم للتجديد يعني يعاني من الداخل مغاضاً ليله التمسرة ، ونجس نحن على طريق الحياة عابرين ، فنقط الثمرة من خارج ، دون أن تهتز في أبنائنا خلية .. ( تجديد ص ٢٢٩ ) .

وحيث يستوحى : « ذكي الثقافة العربية تمهيداً لتكوين ثقافة عربية معاصرة لا يجد سوى وثقة المصروف العربي أساساً لهذه الثقافة الجديدة ، فيقول في ختام الفصل السابع من الكتاب الذي جعل عنوانه « لثورة في اللغة : » « هذه الوثقة التي وفقها للتصوف العربي حين رأى في فردية ذاته ومجسده خبرته حقيقة الكون في تجردنا مسؤولها ، وفي الفرد الواحد الإنسانية بأسرها ، هيمس الوثقة التي نراها في تراثنا من عقيدة وأدب وفن وكلمة ، هي التي ندعو إلى أن تكون وثقتنا التي ننظر منها إلى لفظنا الإنسان في عصرنا الراهن .. فتفتح لنا ما يجاوز يقين أن نسمى بالثقافة العربية المعاصرة .. » ( تجديد ص ١٢٥٥ ) .

وهنا يشعر القارئ بأنه قد آن الأوان ليفد ذكي هذه الوثقة ليخرج لنا فلسفة عربية معاصرة بحق « والواقع أنه يقتصر في الفصل الثامن من الكتاب مجسداً لفلسفة

بأن الله يأخذ مكانه من الملاحظات والتعليقات التي نقرأ لها الجزء الأخير من هذا البحث .

بيد أن ذكي يرضى من المذاهب القديمة مذهباً يرى أنه أحق المذاهب بالاعتناق ، لأنه جعل العقل مسداه الأساسي كلها أشكل أمر ، إلا وهو مذهب المعتزلة . علما بأن فكر المعتزلة كله يدور حول علاقة الإنسان بالله ، ولذلك يسون بأهل العدل والتوحيد . ولا يتردد ذكي في الدعوة إلى لحيمة التراث المعتزلي لأنه أحق بالإحياء من كل ما خلفه التراث من مذاهب وفلسفات ، ويكون الأحياء مقصوراً على الطريقة والمنهج عند النظر إلى الأمور ، دون أن يشمل الموضوعات التي كانت مطروحة للبحث ( تجديد ص ١١٧ - ١١٨ ) .

وليفد ذكي انشابه القارئ إلى تفرقة مهمة بين مفهوم «المالي» ( بكسر اللام ) بمعناه القديم ، والمالي بمعناه الحديث ، فلقد ارتبط المفهوم الأول للمالي بالمرقة الدينية أو بالآيات فالعالم هو المالي بالشرعية وبحدود الله .. الخ ، أما «المالي» بالمعنى الحديث فلا صلة له بالدين أو بالإيمان من قريب أو بعيد . فقد يكون المالي متديناً أو لا يكون ، ومع ذلك يظل «المالي» في هذه التفرقة يكمن أصل من أهم الأصول التي نعتقد أنها هادية حين نتحدث عن اعتداه المعاصرين تراث الأقدمين . فلا ينبغي قط - فيما نرى - أن يكون الإيمان الديني ما نسمه بالقول في هذا المجال ، لأن المعاصرة لا تتناهى ولا تتأيد بالإيمان الديني كأنها ما كان في شكله ومضمونه ، وإنما المعاصرة هي ليسا له علاقة بمشكلات اليوم ، المعاصرة هي في متابعة العلوم وتقنياتها وتطبيقاتها ، وفي متابعة الأنظمة علم ، مفتحي نوازع الحياة الحاضرة . وفي متابعة الحكم والتعليم والاقتصاد وغيرها من وسائل الميش وفق الحضارة التي نعيشها ( تجديد ص ١٣٣ - ١٣٤ ) .

ولا يلبث ذكي في الصفحات التالية مباشرة حتى يضيف إلى مذهب المعتزلة مذهباً آخر هو مذهب الأشاعرة . والمعروف أن هذا المذهب الأخير وسط بين المثل والإيمان ، ولهذا يقول ذكي : « فإذا شئنا أن يكون لنا موقف نستعمله في تراثنا ، فلنكن هو موقف المعتزلة والأشاعرة معا ، فمن المعتزلة نأخذ طريقهم العقلية ، ومن الأشاعرة نأخذ الوقوف بالعقل عند آخر حد نستطيع بلوغه ، وبهذا نجعل الدين موكولاً إلى الإيمان ، ونجعل العلم موكولاً إلى العقل ، دون أن نتحول امتداداً إلى الطرفين ليتدخل في شؤون الآخر » ( تجديد ص ١٣٦ ) .

ولا يدع ذكي للقارئ مجالاً للشك في أنه أرتضى موقف الأشاعرة موقفاً له من الترات ، وهو ذلك الموقف الذي يستكثر أن يجعل العقل وحده حكماً في اللفظان ، فيجسّل ثلاثين اعرف قسماً ، وللعقل قسماً ( تجديد ص ١٧١ )

ويؤكد ذكي مرة التحول بقفه مقارنة بين اللفاظ استخدمت قديماً في التراث ، ولكنها تستخدم اليوم بمان مختلفاً تماماً ، مثل لفظ العلم والعمل والحرية .. الخ . فيجد اليونانساناً بين معنى ومعنى ، وبعد المقارنة ينتهي إلى هذه النتيجة : « وأحسب أنني لو سألت الآن : كيف نتفلسف من فكر قديم إلى فكر جديد ؟ كان الطريق إلى الجواب واضحاً وهو أن نستعمل اللفاظ - التي هي في الحقيقة دالة على رؤوس الموضوعات - استخدامها فيسأل الجهر في مفهوماته ومضموناته حتى ولو كانت هي نفسها اللفاظ التي

يحتل به في الثقافة العربية وتراثها . ولقد تمثلت الثقافة العربية لفلسفة ارسطو بكل ما فيها من علم وعقل ، وبغضها القوة التي تمثلت بها صولية افلاطون بكل ما كنهها من ركون الى الحسن بالوجدان . ان الامر هنا لم يكن امر جوار غرفة مجاورة لها ، بل الامر امر دمج ومزج في نظرية واحدة بحيث تجد الفلسفة الارسطية في غرفة وفلسفة افلاطون في ( تجديد ، ص ٣٢٠ ) .

وسمة اخرى مهمة من سمات الفكر العربي هي ان مفكري العرب لم يقتصروا على حكمة العقل دون ان يندوها الى فعل يؤدونه بناء عليها ، فلا يكون العلم عندهم الا اذا اعقبه العمل على اساسه ( تجديد ص ٣٤٥ ) . وهذا ما يختلف فيه الفكر العربي عن سلفه اليوناني رغم اشتراكهما في الطريقة التي حللوا بها النفس الانسانية ، والقوة العالة - على حد تعبيرهم - التي تشمل فيما يصلح من معارف وعلوم ، تكلمها ( القوة العاملة ) التي تشمل في تنظيم امور الحياة وترتيبها ، ( تجديد ، ص ٣٤٥ ) . وهكذا كانت الطبيعة في الثقافة العربية مسرحا للحسنة والنشاط والفاعلية ، اكثر منها موضوعا للنظر المجرد ، وحتى المعرفة العقلية النظرية انما ينظر اليها في ضوء الثقافة العربية على انها فاعلية اريدت - للاستفادة لها الاولية المنطقية ، وعنها تنفر سائر الجوانب ( تجديد ص ٣٧٩ ) .

ومن اسمم الإضافات التي اضافتها الثقافة العربية - صادرة من ذلك عن الفعيلة الاسلامية - تنظيمها الاخلاقية الفعل ، بعد ان كانت الاخلاقية قبل ذلك مقصورة على الية واخسير ، والنتيجة المهمة التي تلزم من هذه الاخلاقية الفاعلة هي ضرورة الوجود الاجتماعي ليكمل الفرد . وبذلك تكون الثقافة العربية الاصلية قد اضافت هذا البعد الاجتماعي الى حياة الافراد ، لا ليكون عرضا من اعراضها ، بل ليكون ضرورة للوجود الانساني المتكامل ( تجديد ص ٣٨٠ - ٣٨١ ) .

فالعمل وديناميته ، لا العلم المجرد في ثباته وسكونه ، هو حجر الزاوية من البناء الانساني من وجهة النظر العربية . ولهذا كانت المواجهة التي تشغل الثقافة العربية ، ليست هي مواجهة الانسان بقوله الطبيعية بخصائصها ابتغاء الوصول الى قوانين العلوم الطبيعية ، وانما هي مواجهة الانسان بآرادته للمجتمع الانساني في فاعليته ، وواجه نشاطه ، ابتغاء المشاركة

في فعل موحد يوصل الى اهداف ترضى عنها القيم العليا . ففقط الرحي عند فلاسفة الغرب هو احكام العقل ، وتطبع الرحي عند الفكر العربي هو قيم السلوك . والخير كل الخير في ان تضيء هذه الية ، فاذا كان الغرب ينقصه ما يكمله ، فنفسه في القيم التي تنمى الفرد في جماعة الانسانية مدح الطائفت والتعاون ، واذا كان العربي ينقصه ما يكمله ، فنقصه في قضايا القلوب التي هي الوسيلة للسيطرة والامساك بزمامها ( تجديد ص ٣٨٢ - ٣٨٣ ) .

ويختتم : ذكرى كتاب القيم يكشف على اكبر جانب من الامة . وهو انه اذا كانت تيارات الفلسفة الغربية تسيير في اتجاه مضاد للنظرة العربية ، فانه يستثنى من بينها تيارا واحدا ، بين نظرتهم ونظرتنا وشائج قرني ، هو تيار الفلسفة الوجودية في شخصيات الامة . وقد هدته تجسرت الحياة الى ذلك ، اذا انتهت به ثقافته الانجليزية في ميدان الفلسفة الى اختيار احد التيارات العقلية العلمية ، واعتقد في صلاحته ، وهو تيار التجريبية العقلية او الوضعية المنطقية ولكنه لخط اخيرا ان هذه النزعة التحليلية العقلية تصادف غير اهلهما ،

هرمية يشيها على هذا التناهي التي تشطر الوجود شطرين لا يتوكان من رتبة واحدة ولا وجه للمساواة بينهما ، ميبا الخالق والمخلوق ، الروح والمادة ، العقل والجسم ، المطلق والمفطر ، الاولي والحادث ، او كل ما الهاء والارض ، ان جاز هذا التعبير ( تجديد ص ٣٧٤ ) .

وعلى الرغم من كل عقلانية د - ذكرى وتسكنه بالتهج العلم التجريبي فانه يلعب في الفلسفة العربية المقترحة مذهبا آخر يجعل فيه للشطر الروحاني الاولوية على الشطر المادي ، فهو الذي اوجد ، وهو الذي يسره ، وهو الذي يحدد له الاحداث . ( تجديد ، ص ٣٧٥ ) فهو ما هنا لا يتبع المنهج التجريبي الذي يقتصر على الظواهر وحدها ، وانما يتلجأ الى ابدال البصيرة ، او املاء الوحي ، او الى ما يسرى بين الناس من عرف وتقليد ( تجديد ص ٣٨٢ - ٣٨٣ ) .

ويجاوز د - ذكرى هذه النظرة التناهي الى نظرة اخرى تجمع بين التناهي والكثرة :

« التناهي بالنسبة الى الله الخالق والكون المخلوق ، والكثرة بالنسبة الى افراد الناس الداخلين في حدود هذا الكون المخلوق ، لتفهم نوعين من التفرقة والتمييز : احدهما تفرقة تمييز الخالق من مخلوقاته ، بشرا كانت تلك المخلوقات ، ام غير بشري ، ثم تفرقة اخرى تميز - في عالم المخلوقات - بين البشر وسائر الكائنات ، وذلك لتجسمل للانسان - دون سائر الكائنات - قربا من الازالة الحسنة المسبوبة ، التي لا تقطع للقوانين الطبيعية كل القصور ، لكنها في مقابل هذه الحرية - كان عليها ان تحمل عبء الازالة - امانة الحرية - في شجاعة والقدام ، فهي امانة عرضت على الجبال ، فابن ان يعملها ، وحملها الانسان » ( تجديد ، ص ٣٧٦ ) .

هذه الفلسفة المقترحة تفهم لنا أولا الجنب بين التلم كرامة الانسان . بعد ان راينا الجمع بينهما متشذرا في اوروبا وامريكا ، وهي - نأيا - تكفل لنا ان نطع الانسان في موضعه الصحيح وبالنسبة الصحيحة ، فلا نضيق له ولا نفوق من شأنه . ( تجديد ، ص ٣٨٥ ) ذلك ان المشكلة الانسانية في العصر الحديث هي مشكلة اللقاء بين العلم والانسان ، وهي في الثقافة العربية المعاصرة طريقة اللقاء التي نوائم بها بين تلك العلوم الحديثة من جهة وتراثنا الفكري من جهة اخرى . وعلى ذلك ، فلا متعومة لنا عن ان نرتين تضامنا اليوم في ارتداء الدنيا جميعا ، بين العلم الذي يتقدم بخطوات خطوات الجبابرة ، وقيمة الانسان التي تهاد بوليات كوكبات الشياطين . ( تجديد ، ص ٣٨٧ ) .

وبعد ان عرض د - ذكرى هذه الفلسفة العربية المقترحة التي حافظ فيها على العلم وعلى كرامة الانسان في وقت مما ، اتخذ يجدد السمات الاصلية التي تميز الثقافة العربية عن غيرها من السمات ، وبرز هذه السمات ان العربي نظرت الى العالم حوله نظرة عقلية ، ( تجديد ص ٣٧٧ ) - وسمة اخرى في الرجل العربي هي انه مولع برد الكثرة الى وحدة قهرا ما فيها من تجانس ، وتميز المؤلفين من وحدانيتها من المختلف ( تجديد ص ٣٧٢ ) . وليس هذا كل ما في الامر ، بل ان الثقافة العربية ثقافة يحتل فيها الفكر مكانا عليا ، ومن ثم فانها ثقافة تجمع بين العقل والوجدان في مصيد واحد ( تجديد ، ص ٣٢٠ ) بل ان هذا الجمع بين العقل والوجدان لا يقتل في تراث ثقافي بشل الرغشوخ الذي

يفهم حصاد الفكر في نظرات شاملة ، شأن الإنسان إذا اکتدل له النصح واتسع الأفق ، وما هنا كان العقل قد بلغ مداه ، فعبأت مرحلة خاتمة يقول أصحابها للفتل : كمالاً ، فسبيلنا منذ اليوم هو قلوب المصونة . ( المقول من ٩ - ١٠ ) .

وكان طبعياً أن ينقسم الكتاب إلى قسمين : أكبرها للنظرة العقلية - التي تختلط - برغم كل معقوليتها - بكثير جداً من عناصر الاعتقل ، وأصغرهما لتبار الامتقول ، الذي يبرز بسلطات الوجدان . وكان د . زكي حريصاً على توضيح ما يقصده بمصطلح الامتقول « حتى لا يصرف في الأذهان أن شتم ولؤداء » ، أما هو لول آخر ينبع عند الناس دائماً من صميم فطرتهم الإنسانية ، وكل ما في الأمر أنني لا أجد هذا الجانب من السابقين فقرة تصلح لعمود اللاتجديد إذا أرادوا وصل الطريق ، واكتفيت من جانب الامتقول هذا بصورتين : التصرف احكامها ، والسحر والتنجيم كاتبتها ، ورايت في ذلك ما يكفي لاكمال الصورة التي أردت رسمها أمام القاريين . ( المقول من ١٠ ) .

وهكذا يكتمل بناء الكتاب أمام القاري : قسم أكبر يتناول المقول في تراثنا الفكري ، وقسم أصغر يتصدى للامتقول في هذا التراث . وأما القسم الأول فيضم خمسة فصول ، تبدأ بفصل عن خطبة السير وأساسها تأويل الغزالي لآية النور الذي يتخذ منه د . زكي أطاراً يضيء في داخله الفصول الستة التالية من هذا القسم ، والفصل الثاني عنوانه الرئيسي : « مشكاة البديهة » وعنوانه الفرعي : « أدب وفلسفة ، وفروسيه ، وسياسة » ، والفصل الثالث عنوانه « مصباح العقل في مشكاة التجربة » ، والفصل الرابع : « مصباح العقل يشهد توجهه » ، والفصل الخامس « حجابة الصباح » ، والفصل السادس « الكوكب الدرّي » ، والفصل السابع : « الشجرة المباركة » .

ويبدأ القسم الثاني الذي عنوانه « شطحات الاعتقل » بالفصل الثامن من الكتاب ، ويحاول فيه د . زكي تحديد معنى « اللامتقول » ، ويظهر فصلان : التاسع بعنوان « بقلة الحائرين » ، وهؤلاء « الحائرون » هم المتصوفة في رأي د . زكي ، والعاشر وعنوانه « سحر وتنجيم » .

وهكذا يأتي بناء الكتاب منطقياً متسقاً مع فكر د . زكي ومتسقاً مع الآية الكريمة من سورة البقرة : « الله نود السنوات والأرض ، مثل نوده تشككة فيها مصباح ، في شجرة مباركة ، زجاجة ، الزجاج كانها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة ، زؤتولة ، لا شريعة ولا غرسيه ، بكاذ زؤتيا يفي ، ولو لم تعنسه نار ، نود عل نود ، يهلي الله لنوده من يشاء » .

وفي نود هذه الآية وضع د . زكي خريطة التراث وخطة السير في شعبه ، وكانت له وفقات عند صفحات من التراث تتناب وفقاً للسر والصور التي أشرنا إليها ، ولكنها وفقات يكون فيها د . زكي أدبياً تارة وعلماً تارة أخرى ، يكتب في أحدها بحس اللواقف لروافد الفقه ينطبع بما يقرأ ، ويكتب في الأخرى بمثل العالم الذي يجول ويتدلل ، والمقتول ، يحس ٢٧ . « ولكن على أي الحائرين لا تفتيح عن عينه تلك العقيدة التي أسسها في كتابه الإلوك ، والتي يعمل على تطبيقها في كتابه الثاني رمي : « أنه إذا أراد الفلف بالذي هو نحن العرب في عصرنا القلبي أن يعي اعتقاداً للسلف » ، فلن يكون ذلك إلا عن طريق الجانب العقل من حيسة السلف ، لأن الجانب الاعتقالي من حيسة ذلك السلف ربما خلق بقلبه ، لم تعد ذات شأن في حياتنا ، وبالتالي فإنها لم تعد تستحق مثلاً أن

فاذا تحدث في الوجودية أو في فلسفة برجسون مثلاً ، فهذا ترفه الأذان لتسبح ( تجديد من ٣٨٤ ) . وهذه مراجعة للنفس يحدد عليها د . زكي نجيب محمود بين الكثير من مراجعته التي تستحق كل ثناء وأطراء .

### ★★★

وفي كتابه الثاني عن التراث : « المقول والامتقول في تراثنا الفكري » ، يؤكد الدكتور زكي نجيب محمود أن موقفه كمعوم السامع أو المسافر الذي يجب أن يتوارث متفرجاً وذائراً : « أنفي في هذا الكتاب شبيبه بمسافر في أرض غريبة . حط رحاله في هذا البلد حيناً وفي ذلك البلد حيناً . كلما وجد في طريقه ما يستلفت النظر ويستحق الرؤية والسبح ، ومنزل رحلي هذه مثل السامع : قد فقلت من نظره أهم المسامح لأنه غريب لا يعرف بادي ، ذي يده أين تكون المعالم البارزة ، إلا أنه أعدى بدليل من أبناء البلد ، ولكنني أيضاً - مثل السامع الغريب - قد تقع عيني على شيء لا تراه عين أبناء البلد لأنه مأروف لهم حتى لم يسودوا قادرين على رؤيته ورؤيته صريحة . ومن هنا كنت لا أستبعد وقوعي في أخطاء ، بمعنيي : بمعنى أفعال ما لم يكن يجوز إعماله من معالم الطريق . وبمعني وقوف النظر أحياناً عند ما لا يستحق الوقوف عنده بالنظر . وواضح أنه لو أراد مسافر آخر أن يستقبل لرؤيته منظاراً يستلار كإثارة رؤيته أخرى ، ورائتي أن أحكام أخرى غير التي رايت وألها انتهيت ، ( المقول من ٢٠ - ٢١ ) .

وهذه الرحلة التي قطعها الدكتور زكي في أرض التراث تتأملت عبر خمسة قرون ، من القرن السابع الميلادي إلى بداية القرن الثاني عشر ، واهتدى فيها بالمرأجل التي أشار إليها الغزالي عند تأويله لآية النور : « المشكاة » ، والمصباح ، والزجاجة ، والزؤتولة ، فبينما يرى الغزالي في هذه التشبيهات للأروسة وموزا للدرجات الأدراك من السبيل إلى المركب ، ودرجات من الوعي تتصاعد وتزداد تكشفاً ونفاذاً ، يرى د . زكي فيها موزوا لألوار عبرها الفكر في الشرق العربي ، إذ خيل إليه « أن القرن السابع قد رأى الأمور رؤيته المشكاة » ، والثامن قد رآها رؤيته المصباح ، والتاسع والعاشر قد رآها رؤيته الزجاجية التي كرائها كالكوكب الدرّي ، ثم رآها الحادي عشر رؤيته الشجرة المباركة التي تضئ بذاتها .

« وذلك لأنني قد رايت أهل القرن السابع وكانهم يعالجون شئونهم بنظرة البديهة ، وأهل القرن الثامن وقد أخذوا يضمون القواعد ، وأهل القرنين التاسع والعاشر وقد صعدوا في القواعد لكتارفة إلى المباني ، الشاملة التي تقسم الأشتات في جلود واحدة ، ثم جاء الحادي عشر بنظرة المتصوف التي تنطوي إلى دجيله الذات من باطن تلتري فيها الحق رؤيته مباشرة » . ( المقول من ٢٩ ) .

وقد كان لكل مرحلة من هذه المراحل سؤال محوري : « فلي المرحلة الأولى كانت المصدارة للشككة الشكسية الاجتماعية : من ذا يكون الحق بالحكم ؟ وكيف يعزى الماعلون بحيث يصان العدل كما أراد الله ؟ وفي المرحلة الثانية كان السؤال الرئيسي : « يكون الإنسان في مبادئ اللغة والأدب فقايسه بفرها للتحقيق تتحقق عند الأقدمين والمحدثين على سواء ، أم يكون الإنسان هو السابقات التي وردت على السنة الأقدمين فتعدها نموذجاً يقطن عليه الصواب والخطأ ؟ وفي المرحلة الثالثة كان السؤال هو هذا : هل تكون الثقافة عربية خالصة أو تقليدية برواء من كل القطار الأرضي لتصبح ثقافة عالية للإنسان من حيث هو إنسان ؟ وجه القرن العاشر فاخذ

نسكب عليها هوس العاطفة دفاعا عنها وحفاظا عليها  
( المقول ، ص ١٧ ) .

وغاية الغايات التي يسمي بها ، ذكرى من كتابه هذا هو  
« البحث في تراثنا الفكري عما يجوز لعصرنا الحاضر أن يعيده  
إلى الحياة ليكون بين قومنا عيشه ومكونات وجهه نظره وبهذا  
يرتبط الحاضر بذلك الجزء من الماضي الذي يصلح للدور  
في النسيج الذي لعصرنا الذي يتوينا واضعين به أو مرفعين »  
( المقول ص ٢٨ - ٢٩ ) .

وعلى هذا فإن التصوف بوصفه مظهرا من مظاهر الوقت  
اللاحق لا يصلح للدخول في النسيج الحي لعصرنا وفقا لهذا  
الرأي ، على الرغم من أن هذا التصوف يأتي في قمة التطور  
الإنساني الذي ترمز إليه آية النور ، وهي الآية التي اتخذها  
و ذكرى - كما اتخذها الغزالي من قبل - نبراسا هاديا في  
سلسته الزمانية والمكانية ( ففي كل وقفة من وقفاتهِ يختار مدينة  
يعينها كما اختار عمرا بذاته ) في خريطة التراث ، ذلك التطور  
الذي يوازي تطور الإنسان الفرد ويساوقه في مراحل النمو  
والنضج والاكتمال ، « فالنور هو قوة الإدراك ، وأول درجات  
الإدراك حسن بالحواس ، وتلك هي الرموز لها في الآية بالمشكاة،  
داخل المشكاة مصباح يرمز إلى العقل الذي يترك المعاني من  
وراء المحسوسات ، يساعد العقل في إدراكه قوة الخيال ،  
وهي التي ترمز إليها الآية بالزجاجة المحيطة بالمصباح ،  
والمصدر الذي يستمد منه الخيال قوته « شجرة مباركة ترمز  
إلى الروح الفكري الذي يؤلف بين العلوم العقلية ، والالهي  
المعلومات اشتتالا تنفع ، والشجرة المباركة هي بمثابة البذرة  
التي يعتنى به السالك ، وليست الشجرة المباركة بحاجة إلى  
مصدر سواها تستمد منه القوة ، فهي مشيئة بذاتها . كأنها  
لقد بها الإدراك بالبعيرة الثالثة ، فهو وحى من الله »  
( المقول ، ص ٤٦٦ ) .

ومع أن ذكرى يعتقد أن النظرة العربية صوفية في  
جوهرها ، يرى أن النقل عن اليونان لم يؤثر كثيرا على هذه  
النظرة ، بل ينسب آليات العقلاني في الفكر العربي في المرحلة  
السابقة على هذا النقل « وذلك عند الخليل بن أحمد وسيبويه  
وغيرهما » .

ويستحوذ العصر الأول من عصور التراث ( وهو يطابق  
بين بدايته وبين ظهور الإسلام ) حول شخصية بطولية حقا هي  
شخصية الإمام علي بن أبي طالب الذي جمع بين الأدب والفلسفة  
والفروسيية والسياسة في صعيد واحد ، وكان في مركزه مع  
معاوية مثلا للدواخل الفطرية المباشر ، وبهذه من هذا الصراع  
ظهرت المذهب السياسية لأول مرة ، وطرح هذا السؤال الذي  
دار حوله النزاع والاختلاف بين الفرق الإسلامية وهو : لمن  
يكون الحكم ؟ وفي الإجابة على هذا السؤال ، اختلط العقل  
بالعقل ، غير أن ذكرى يستدل الجانب العقل متعللا في  
شخصية الإمام ليكون بداية الخط الذي يصلنا بالتيار العقل  
في الفكر الإسلامي ، ويخط من كتابة « نهج البلاغة » برهانا  
على أن الإدراك كان في هذا العصر موكولا إلى الفطرة السليمة  
لا إلى التحليل والتعليل ، لم تكن « المكسرة » عندئذ نظرية  
مجردة بقدر ما كانت أداة من أدوات العمل ، ولذلك تشابكت  
الأفكار مع السيف والسيوف والجهاد في نسيج واحد ( المقول من  
ص ٥٣ - ٥٧ ) .

وكانت الوقفة الثانية عند مدينة البصرة في أوائل القرن  
الثامن الميلادي ، بعد أن كانت الوقفة الأولى في معركة صفين،  
وعلى السؤال المطروح في تلك الحقبة وهو : ماذا يكون الحكم  
بالنسبة للفرق المخفي . من الفريقين المتحاربين ، كانت هناك

ثلاثة حلول للمشكلة ، كل حل منها يمثل مذهبا فكريا على طول  
التاريخ العقلي في تراثنا القديم : ١ - فهناك المتطرفون  
اليساريون وهم الخوارج ، ٢ - وهناك المعتدلين المتطرفون  
وهم أهل السنة ، ٣ - وهناك المعتدلين وهم المعتزلة . وهذه  
الشعب الثلاث ، وإن تكن قد بدأت طريقها من هذه المشكلة  
الشعب الثلاث ، وإن تكن قد بدأت طريقها من هذه المشكلة  
وتكاثرات وتوعدت ، لكن بقيت لكل منها روحها الأولى وطاقتها  
المميز ، ( المقول ص ٦٨ - ٦٩ ) . وهذه المشكلات جميعا  
التي فرقت المسلمين الأوائل شيئا وأحزابا نشأت عن واقع  
حياتهم ، ولم يمد لها أي واقع حياتنا من أثر ، اللهم إلا مشكلة  
واحدة هي الخاصة بحرية إرادة الإنسان أو جبرها .

وكذلك تتمثل الحركة العقلية خير تمثيل في رجال اللغة  
والنحو وعلى رأسهم الخليل بن أحمد وتلميذه سيبويه ( المقول  
ص ٨٢ - ٩٥ ) . ولو اكتفيننا بهذا وحدهما لرأينا ما يقلع  
بنضج النظرة العقلية وارتفاع المنهج العلمي . فهذه مرحلة  
تعميد القواعد ، ورد التجارب الجزئية والخبرات المقسدة  
إلى أحكام عامة ، وذلك هو صميم المنهج العلمي ، لأن الصمم  
بمنهج لا بوضوحه .

وتأتي الوقفة الثالثة في مدينة بغداد من القرن التاسع  
الميلادي ( الثالث الهجري ) ، وفي « بيت الحكمة » ، بذات  
وهو البيت الذي أقيم ليكون مقرا لنفيل الكتب العربية ، وفي هذا  
اليونان والهند وفارس وغيرها في اللغة العربية . وفي هذه  
الكان اجتمع رجال يتفكرون في عقائدهم الدينية وأوطانهم  
ولغاتهم ومذاهبهم ، لكنهم اتفقوا جميعا على هدف واحد ، هو  
الاشتغال بنقل هذه العلوم التي طويت في الكتب أمامهم لتصبح  
بعدئذ علما تجري في لغة عربية ، تمهيدا لأن تتحول على  
الزمن إلى ثقافة عربية ، يمد تهذيبها بالحدس وبالإضافة  
وبالشرح والتأويل هناك ، حتى تلائم روح العربي بصفة عامة،  
والعربي المسلم بصفة خاصة ( المقول ص ١١٢ ) . ولكن  
هل انفلحت هذه المادة العقلية المتقولة في أن تغير من الثقافة  
العربية الأصيلة بحيث تحولها من الوقفة « الصوفية » ( التي  
يعتقد ذكرى أنها الطابع الأصيل للثقافة العربية ) إلى الوقفة  
« العقلية » ؟ ويجب ذكرى عن هذا السؤال بقوله : « أغلب  
المنظر أنما لم تغلغ في ذلك إلا إلى حد ضئيل » ( المقول ، ص  
١٢٣ ) . وهذا الحد الضئيل يلتصق به ذكرى عند الصفوة من  
أهل كل العصر ، وبخاصة عند المعتزلة ، ومن ثم ينتقل من بغداد  
إلى البصرة ليتفحص في شيخوخة المعتزلة هو أبو العليل بغداد  
ويعرض عشر مسائل تناولها العلاف بالنظر العقل ، إلا المسألة  
العاشر وهي مسألة منهجية يشترط بها العلاف لا تقبل حجة إلا  
استندت آخر الأمر إلى وحى من الله ينزل على ولي معصوم ،  
فهذه النقطة الأخيرة كقبة بهم موقف العلاف العقل ( المقول  
من ص ١٢٣ - ١٢٤ ) .

ثم يفد ذكرى وقفة أخرى مع النظام فيستعرض  
المسائل التي تميز بها هذا الفكر العقل الذي تفوق على استناده  
العلاف ، فلا يجد عنده - كما لم يجد عند أستاذه - ما يستفد  
بشيء يعالج به مسائل العصر ، كما لم يجد عندهما إلا قليلا  
من زاد اليونان للمقول . ولكنه حين يفرغ ما عندهما من المحسوس  
الفكري ، يبقى له إطار النظر العقل الذي يحكم في الاستدلال  
المنطقي الذي لا تشوبه الإلهام ، وهذا الإطار العقل هو ما يعود  
به إلى معاصره من أبناء القرن العشرين ( المقول ص ١٤٦ -  
١٤٧ ) .

فإذا عاد إلى بغداد ، وقف مع الجاحظ وقلة طويلة كلها  
الحب والاعجاب ، فهو د يضح الجاحظ من لكر عصره حيث



وضوح البرهان بحيث أغلق باب الفكر الفلسفي أمام المسلمين فلم يفتح بعد ذلك إلا بعد أن مرت ثمانية قرون ، ففتح للمسلمين بعدها أبواب حضارة جديدة ، هي حضارة أوروبا الحديثة .

وفي القسم الثاني من الكتاب الذي خصصه « لتشطحات العمل » يحاول د . زكي أن يحدد مفهوم «اللامعقول» ابتداءً من تحديد مفهوم العقل . وهكذا يضيء على مفهوم اللامعقول طابعا سلبيا منذ البداية . وبعد تحليل معنى العقل عند اللاتين والعقلايين والتجريبين يرى أن الجميع يتفقون على أن « العقل » حركة استدلالية تتمثل في الانتقال من حقيقة أمامنا إلى حقيقة تتولد منها أو ترتبط بها ارتباطا مطردا (المعقول من ص ٣٥٧ - ٣٦٤) . ولتوضيح هذا المعنى يسوق د . زكي أمثلة من الوقفات التي يسلكها في زمرة « المعقول » . وأولها وقفة العلم ، ومنها نستخلص طائفة مبهمة من خصائص العقل . أبرزها القلعة من الفرد إلى العام ، ومن المثبت إلى الجرد ، ومنها أيضا خاصية تحليل الشيء إلى عناصره البسيطة ، لنحصد من ثم المفاهيم الكلية التي دخل بها كل عنصر في تركيب ذلك الشيء . ووقفة أخرى للعقل هي وقفة « الانسيبن » Humanists ( أو الذين تسميهم بالانسيابين ) من قيم الحياة ، وهي وقفة تجعل حياة الإنسان مدادا ومقيارا لا يمدو عليه مدار ومقيار كما تؤمّر بقدره الناس على فرض سيطرتهم على الطبيعة بالكشف العلمي لقوانينها . وتقربنا من قدرة الإنسان ، وذهب الانسيبون إلى القول بحرية الإنسان جرية مطلقة في اختياره ما يفعله وما لا يفعله ، فهو هو سيد مصيره ، وشأنه كيانه بما يختاره لنفسه على توالي اللحظات والوقائق . ( ص ٣٦٤ - ٣٦٥ ) .

ولما لم يكن الإنسان عقلا كله بالمعنى الذي حددته د . زكي للعقل ، وكانت تتمازج « حالات » يكادها ويمانيها ، منها الانفصالات والمواقف والريثات وما إليها ، كان هذا كله هو ما يطلق عليه د . زكي اسم « اللا معقول » ، لأنه لا يدخل في مجال التفكير العلمي الذي يطرح أمام الجميع ليحقق في صدقه كل من أراد فهم أرواف كلكه « الوجدان » الذي يعد ملكا لصاحبه ، لا سبيلا أمام أحد سواه إلى مناقشته وتقصيها . العقل موضوعي ، والوجدان ذاتي ، وهذا ما يخرج من نطاق العلم إلى ما شئت من نطاقات .

بيد أن د . زكي يستدرك على هذه النقطة فيقول في صفحته أخرى : « . . وأما حالات الوجدان وما يجوز مداره فهي مفهومة دائما على أصحابها ، لا يجوز نقلها من فرد إلى فرد ، ودع عنك أن نقلها من جيل إلى جيل ، فلا إذا كان « التنصيص » عن تلك الحالات هو مما نلظ به صاحبه من لائحة الفردية الخاصة إلى حقيقة الإنسان أينما كان ، كما يحدث كثيرا في الشعر العظيم ، والفن العظيم ، وما هنا يتساقى - أو يكاد يتساوى - في آفاق الحضارة كل تراث إنساني نلظ أصحابه إلى صميم النفس الإنسانية ، لا فرق في ذلك بين تراث عربي وفني عربي » ( المعقول ص ٣٧٤ ) . إذن فتمتد شي من الموضوعية يمكن أن تنصف به حالات الوجدان التي قبل من قبل أنها ذاتية صرف ، أو أن الذاتية إذا وصلت إلى أوج شدتها أصبحت موضوعية التي يقال أنها تنقيتها . ( وهذا الحالة ) إذا زاد الشيء من حده انقلب إلى ضده . وهذه الحالة الأخيرة هي ما يسمى بالتصوف ، الذي يمكن أن نجعل فيه بين الشيء وتنقيته : « فالحلم أو العقل هو الشئلة التي تضيء مراحل الطريق بداية ووسطا ونهاية » أما الوجدان فهو الذي ينفوس بك إلى الأمام » ( المعقول ص ٣٧٥ ) . وإذا كان العقل هو ملكة الإدراك في العلم ، فإن الحس هو ملكة الإدراك في

يوضح عصفانة الفكر جميعا بالنسبة إلى عصورهم الفكرية ، وذلك على امتداد التاريخ . ( المعقول ص ١٤٧ ) فهو يراه أقرب الناس أن مولد في سخريته النافذة ، وفي عقلانيته الصارمة ، إنه نقطة التحول في الثقافة العربية كلها ، من ثقافة كان محورها التمس إلى ثقافة محورها النشر . . . أنه تحول من نظرة وجدانية إلى أخرى عقلية . . . ( المعقول ص ١٤٨ ) وبضيق د . زكي في الإشادة بالجاحظ وينظره العقلية ومنهج في البحث وطرقته في العرض وأسلوبه في الكتابة ليقتنع بأنك إزاء عقل من عصفانة الفكر في كل زمان ومكان ( المعقول من ص ١٤٧ - ١٧٣ ) .

وفي القرن العاشر الميلادي ( الرابع الهجري ) - ويرمز له بزجاجة الصباح - يملو التفكير العقل من المقدمات المباشرة إلى مقدمات أعم وأشمل ، أو بمعنى آخر يملو من مستوى العلوم إلى مستوى الفلسفة . بيد أن د . زكي لا يفت مع الفلاسفة التخصصيين ، وإنما مع الأدباء المتفلسفين من أمثال أخوان الصفا وأبي حيان التوحيدي ، وعبد القاهر الجرجاني للسائد ، وابن جني الفزري ( المعقول من ص ١٧٥ - ١٧٦ ) . وحولا جميعا يمكن أن ينظمهم التيار العقلاني في التراث . والمهم في هذه الوقفات كلها أن د . زكي ينفذ بنظراته الناقية إلى كثير من مواطن المعاصرة عند هؤلاء ، بل أنه يلمع القارة بينهم وبين كبار المفكرين الغربيين حتى ليحس القارئ أنه بعيد اكتشافهم نظرا لطفرة السباق الذي يوضعون بين طهرانيه .

ولا يترك د . زكي اثنين الرابع والخامس ( الداريج الهجري ) دون أن يحول لنا صفحات من الحوار الذي دار بين المعتزلة من جهة وأهل السنة والروافض من جهة . وكانت هناك معركة بين الجاحظ وابن الأوزاعي الذي اتهم بالاحاد وكان محورا لحركة فكرية . على حين وقف الأشاعرة موقفنا وسطا بين الطرفين . وفي رسالة الشفان حاجم أبو السلاء أبا الحسن الأشعري ( المعقول من ص ٢٦٩ - ٢٧٠ ) . ثم يفت د . زكي بعد ذلك وقفات قصارا مع الفلاسفة الخالص ، وهم الكندي والفارابي وابن سينا ، حتى تكتمل صورة العصر ( المعقول من ص ٢٩٥ - ٣١٦ ) .

ونصل إلى القرن السادس الهجري ، فيكون خاتمة الخفاف ، لنستظل بالشجرة المباركة التي يستمد فيها الإدراك شعلته من نبع باطني ذاتي ، إذ يكفي التصوف أن يخلص النظر إلى قلبه ليتهنى فيه إلى الحق . وقد كانت قائمة الإمام الغزالي هي القائمة التي ألقت ظمنا على هذا العصر ، بل على العصور التالية . . . ومن ثم كانت صيحة د . زكي للغزالي في أطول الصبغات ، وكان موقفه منه متواضعا أشد المتواضعات ، فهو من ناحية يمتد ، أعجابا بقدرته العملية المنهجية في النظر ، وهو من ناحية أخرى يمدد قوة رجعية قابضة حتى أنه ليصعبه من « أقوى المواقف التي أثرت في مجرى تاريخنا الفكري فوجدته وانتهت به إلى الركود الذي ساد حياتنا العقلية قرونا متتالية ، ( المعقول ص ٣١٨ ) . وبعد أن يرى فيه د . زكي أمامنا من أتمه المنهج العقل على طول التاريخ الفكري ، من أقدم قديمه إلى أحدث حديثه ، يقول في تردد شديد أنه لا يجد المنهج العقلاني الذي أوصى به الغزالي مطبقا عند الغزالي فيما بحث وكتب والف فهو في كتابه « تهافت الفلاسفة » يقصد « العقل » عندما يتعلق الأمر بأصل من أصول الدين . ذلك أن وراء « عقله » كان هناك الإيمان الديني ، فإذا جاءه العقل بما لا يصفه هذا الإيمان ، فيها ، والا لفتتكر للعقل وما جاء به تنكره يبدية بالفضل ولا من يذكره بالقول الصريح . ( المعقول ص ٣٣٧ و . ص ٣٤٤ ) . وكان الإمام الغزالي من قوة الحجة وغزارة العلم

التصور . وعلى حين يرى المتصور أنه « حليم » ، مصوم من الخطأ . ينبغي عنه . ذكي - متابعاً في ذلك رأى برتراند رسل في كتابه : التصوف والنطق - هذه الصفة ، بحيث لا يجوز قبوله أو رفضه إلا بعد التحليل العقلي المنطقي . ويفند ذكي المثل الذي يضربه برجمون في عصبة المعرفة الحسية ، وهو معرفة الإنسان لذاته ، فيقول أن الإنسان في أكثر الحالات لا يعرف نفسه إلا أقل القليل ، وقد يكون مضللاً في ذات نفسه حتى يكلف له أصحاب التحليل النفسي عن أفراد لم يكن له قبل بكتشفه بكل ما في وسعه من حَسَنٍ إذ هو يستبطن ذاته . ( العقول ص ٣٨٥ - ٣٨٦ ) .

ويضيء ذكي في تطبيق ما أورده في الفصل الثامن من تحديد لمعنى اللامعقول ، ومن مفهومه للوجدان أو الحس عند الصوفية ، على صفحات بعضها من التراث الصوفي ، فيختار صوفياً من منتصف القرن الثالث عشر الميلادي هو الشيخ نجم الدين الكبري في كتابه « فوائج الجمال وقوائع الجلال » ليفتح معه وقفات في الفصل التاسع من الكتاب . وهو يشبه رؤى اخشوفة برؤى الحائلي . ثم يستطرد في مناقشة ما ورد في الرسالة الغشيرية عن الكرامات وأصحابها من أنها لا تناقض العقل . فيقول أن أصحاب اللامعقول ينظرون إلى طواهر الطبيعة نظرة الساحر لا نظرة العالم . والسحر هو استحداث الأشياء من غير أسبابها . ويضرب على ذلك الأمثلة من الشيخ نجم الدين الكبري وجعفر الخالدي ومحمي الدين بن عسري ( العقول من ص ٤٠٠ - ٤٠٨ ) .

وعند التفرقة بين النبوة والولاية يقف ذكي عند صمحات من كتاب « ختم الأولياء » للحكيم الترمذي ، فالنبوة والولاية إلهيان ، لكن الأولى للناس والثانية لصاحبها . الأولى بحاجة إلى برهان ، والثانية هي برهان نفسها . وهو إذ يرفض هذا الموقف من الولاية والأولياء عند الحكيم الترمذي وعند غيره يعرض في الوقت نفسه بضرورة أن تكون بعض الصفات فائتية ميزوا بها الأولياء ، فملازم مثل أن أراد أن يخلص نفسه عن مستوى النزوة والهوى حينما يتطلب الأمر تجرأ وتزها وبموسوعية نظر . ( العقول ص ٤١٥ ) .

ثم يعود ذكي فيحذر مما ترسب في تربيتنا من زرع صوبية تدعو إلى الزهد ، وتخييل اليأس الدائم بأسرها وهم لا فرق بين ما يعده الناس خيراً وما يعده الناس شراً ، ويتساءل في ختام هذا الفصل : « ترى ماذا عسى هذا الوجدان الصوري أن يكشف لنا من حقائق الدنيا ؟ أنه لا يكشف لنا إلا البتة عن شيء اللهم إلا عن طبيعة نفسه هو . أو لو أنه قد يكشف لنا عن طبيعة النفس البشرية عامة ، وذلك على أحسن الفروض ، أما ما ليس لطبيعة بشرية فهو فيه أشد منا حياء ، فلا طبيعة تكون بصفة عامة عرفنا منه ، ولا طبائع الكائنات بصفة خاصة كشفت لنا ، فسواء وجد هذا الجانب اللامعقول من تراثنا أو لم يوجد ، فلم يكن ليتأثر بوجوده أو بغيابه إنسان واحد من البشر في طريقة معاشته وطرق هذا العصر العلمي العمل المصائب بضرور وبالحركة والانشاء » ( العقول ، ص ٤٣٥ ) .

وفي الفصل الأخير من الكتاب ، والمخصص للسحر والتنجيم ، وهما ذروة اللامعقول في تراثنا المصري ، يخلص ذكي ما عرضه في القسم الثاني من هذا الكتاب فيقول :

« ... ثم عرضنا في القسم الثاني من الكتاب لمحات من الجانب الآخر ، أعني الجانب اللاعقل الذي عاشه الأسلاف ، لئلا نأخذ من طرح من تراثنا الكبري ، نعم قد يكون من الحق أن الإنسان يعيش بوجداناته كما يعيش بعقله ، وأن اختلفت

مجالات هذا عن مجالات تلك ، ولكننا نريد لجانبنا الوجداني اللاعقل أن ينبت من عناصر حياتنا . فلقد شابت مرحلة التطور الحضاري الأبحاث أن تتخذ أوهامهم مسودة التنجيم والسحر وما إليها ، وقد يتحتم للطبيعة البشرية دائماً أن تكون لها أوهامها اللاعقلية ، غير أن النتيجة التي تلزم من هاتين المقدمتين ليست هي أن تستمر أوهام الأولى كما عاشوها ، بل أن تكون لنا أوهامنا المناسبة لعصرنا وظروفه » ( العقول ص ٤٥٤ ) .

والى الجزء الأخير من المقال وهو التعليق .

## ● ● التعليق

١ - لم يمه حائياً على سبيل من له الله بالثروات المصرية ارتباطه بالدين ارتباطاً وثيقاً . هذه مقدمة قد بدأ منها كل من أقدم على تجديد الفكر العربي لكي يتلام مع متطلبات العصر الحديث ، بدأ منها الأفاضل ومحمد عياد وأقبال والعقاد وحسن حبشي وأديبوس وغيرهم . فكما يحاول الدين أن يغير الإنسان ، كذلك يستطيع الإنسان تغيير النظرة إلى الدين ، وفي الوضع الصحيح للمشكلة يكمن شطر كبير من حلها . وقد أشار ذكي في فلسفته العربية المقترحة إلى التعارض القائم بين العلم الحديث والإنسان المعاصر ، ومن ثم كان من مهام الفكر المصري أن يرفع هذا التعارض بأن يحفظ للإنسان كرامته ، مع حرصه في الوقت ذاته على المنهج العلمي في التفكير . وكما كانت المشكلة الرئيسية عند أسلافنا هي رفع التعارض القائم بين الوحي والعقل ، أو بين النقل والعقل - كما كانوا يقولون - فإن مشكلتنا الرئيسية هي « في اللقاء الذي نؤام فيه بين تلك العلوم الحديثة من جهة ، وبين تراثنا الفكري من جهة أخرى » ( تجديد ص ٢٧٠ ) . ولما كانت ثقافتنا العربية ذات طابع ديني إسلامي في جوهرها ، كان لزاماً - في رأينا - أن يقوم الرأغب في التجديد بواجهة صريحة للدين لئلا أن كان مفتوحاً على طلب العلم الحديث بكل صوره أم لا . وهذا ما فعله أولئك المجددون الذين أشرنا إليهم - فالمشكلة الحقيقية ليست بين العلم والإنسان كما يقول ذكي ( تجديد ص ٢٧١ ) ، ولكنها بين العلم والدين . ولنا أن نتساءل الآن : هل قام ذكي في كتابه بهذه المواجهة الصريحة التي كان لابد منها لتجديد الفكر العربي تجديدًا يصلنا بالموروث الإسلامي العربي من جهة ، وبالعلم الذي يمشي من جهة أخرى ؟ لقد تغير ذكي تمازجاً من الوقفات العقلية في التراث العربي ، وكلها بالطبع وقلات من الدين الإسلامي ورسوله الأمين ، ولكن هل تفتى هذه الوقفات كلها عن وقعة أخسرى للدكتور زكي بمنهج العلمي التحليلي الدقيق الذي استصفاه من كل تلك الوقفات الباردة مع نماذج التيار العقلاني في تراثنا الفكري القديم ؟

٢ - وتفرقنا للملاحظة السابقة إلى ملاحظة أخرى عن الأساس في موقف المفكر من التراث بوجه عام . يقول ذكي أنه وجد مفتاح هذا الموقف في فترة قراها للمفكر الغربي « هربرت ريد » وقد أوردناها بنصها في هذا المقال . ولكن هل تصلح هذه الفقرة حقاً لتكون مفتاحاً لموقف المفكر من تراثه أي كان ؟ إن موقف هربرت ريد هو الموقف الذي يرى في الحضارة الإنسانية مجرد تقدم في التقنيات الصناعية وكفى ، دون نظر إلى الجانب الروحي من تقدم الإنسان . وهذا يعينه ما يشبهه ذكي عندما يؤكد في ختام فلسفته العربية المقترحة إيمانه « بأنه لا منهجية لبناء عن أن نزيل التعارض القائم اليوم في أرجاء الدنيا جسيماً ، بين العلم الذي

ليتحقق بنفسه من صدق ما وصل اليه أو ادعاه فيه . وهذا ما يعني برجسون بقوله : « إن الحس ليس الا ضربا عاليا من التفكير » . وفي تجارب الصوفية - أيا كانت مواطنهم - شي مشترك ، مما حدا بـ بورخ للتصوف الإسلامي هو « الكلاباذي » أن يجعل عنوان كتابه « التعرف على مذهب أهل التصوف » . ولم يقل مذاهب أهل التصوف .

فليس هناك ما يدعو إلى الظن بأن الفكر والبداية (الحس) متضادان بالضرورة : فهما يتبعان من أصل واحد ، وكل منهما بكل الآخر ، فاحصل يدرك الحقيقة جزءا جزءا ، والأخسر يدركها في جملتها : أحدهما يركز نظراته نحو ما فيها من خلود ، والثاني نحو ما فيها من حدوث . . . (٢)

٤ - وهذا يقودنا إلى الحديث عن موقف د . زكي من التصوف الإسلامي بوجه عام . فنحن نلاحظ أنه اختار طائفة من النماذج يمكن أن يقال عنها أنها « لا مغفلة » حقا . وهذا لا بد لنا من أن نضع ترقية دقيقة بين « اللامعقول » بوجهه شيئا يصادم العقل والتفكير السليم ويتنافى معها وبمارضها ، واللامعقول بوصفه الشعور أو الوجدان . فليس في التفكير والشعور والوجدانية ما يتنافى مع العقل أو يصمم الحقائق كل ما في الأمر أنها شيء مغاير ، والتفكير الاستدلال المنطقي . وقد بينا من قبل أن كل تفكير يصاحبه شعور ، وكل شعور يصاحبه تفكير إلى حد ما . والشعور الصوفي ككل شعور غيره فيه عنصر من الفكر أيضا . وبسبب هذا العنصر - على ما اعتقد - يسمى الشعور الصوفي إلى أن تكون له صورة فكرة . وفي الحق أن طبيعة الشعور هي المسمى إلى التباس الإفصاح عن نفسه في الفكر . وبينما أن الشعور والفكر هما مظهران لوحدة واحدة من التجربة الباطنية . أحدهما مظهرها الأزلي الخالد ، والآخر مظهرها الزماني المميز (٣) .

وفي هذا رد على اعتراض د . زكي على محاولة الصوفية للتصير عن تجاربهم في الوقت الذي يدعون فيه أنها تجارب لا سبيل إلى التصير عنها . والحق أن الميل إلى الإفصاح - وهو عند الصوفية بالرمز والاشارة والتلويح - جلة نظر عليها الانسان ، كما يقول محمد القبال .

وقد كان من الممكن أن يختار د . زكي صفحات من التراث الصوفي التي تدل على تجربة باطنية عميقة (الحلاج ، النفري ، ابن عربي ، جلال الدين الرومي) وحتى صفحات تصلح لتثوير النظرة إلى الإسلام ، وتمينه في سبيله إلى تجديد التراث العربي ، لأنها إيماء ما تكون من النظرة التقليدية الإتيابية إلى الإسلام (٤) . والإسلام بحسب النظرية الصوفية ليس له جوهره شريفة وإنما هو حقيقية ، أنه طريق الحب والمصرفة والاتصال بالله . وهنا نمود إلى التجربة الباطنة الحية . فقد كانت هي الكفيلة بالحكم للتصوف أو عليه .

٥ - يهدف د . زكي برويته إلى تجديد الفكر العربي إلى الأخذ بنتائج العلوم الطبيعية وفقا للنهج العلمي التجريبي الحديث ، ويضع مشكلة العلاقة بين الانسان والطبيعة ، والانسان والصناعة ، والانسان وزميلة الانسان ، في أعناقها محور التفكير في عصرنا الراهن ( تجديد ص ٩٦ ) . ويستبعد مشكلة علاقة الانسان بالله . وكأنها مشكلة قد نفض الانسان المعاصر يده عنها إلى الأبد ، والقارئ لكثير من تيارات الفلسفة الحديثة يجد أن هذه المشكلة ما زالت تتصدر أمهات الكتب الفلسفية . وقد يكون الدافع لتجاهل هذه المشكلة عند د . زكي : هو اعتناقه للنهج « الأرضي » المنطقي الذي لا مجال فيه للمنطق ، ولا مجال فيه أيضا لبحث مشكلات الانسان المعاصرة ،

يتقدم بخطوات كخطوات الجبابرة ، وقيمة الانسان التي تنهار بوثبات كوثبات الشياطين » ( تجديد ص ٢٨٧ ) .

والحق أن أساس الموقف من التراث ينبغي أن يقوم على « تجربة حية » ، هذه التجربة هي التي تهدينا إلى ما تأخذ من التراث وما ندع ، هي للمبار أو الحك الذي به نعلم ما يلائمنا من عناصر التراث وما يلائمنا من عناصر الفكر الغربي الحديث على حد سبوا ، فإن لم تكن لنا هذه التجربة فخطا حسنا وهناك ، ولن يتفعا العقل في هذه الرحلة . لا أقول هذا تهوينا من شأنه ، ولكن لأنه لن يتفعا الأصالة أو حتى المعاصرة لأن العقل هو اعدل الأشياء قسمة بين الناس كما يقول ديكارت ،

ومن ثم لم يكن طابعه هذا المشترك بين الناس جميعا أن يميز ثقافتنا عن غيرها من الثقافات . إنما الذي يميزنا حقا هو هذه « التجربة الحية » التي تتميز فردا من الناس عن غيره من الأفراد ، وبالتالي فإن مجموع هذه التجارب الحية ، هو الذي يميز ثقافة عن غيرها من الثقافات . فإذا التمسنا أصالتها في المنهج العلمي وحده ، فلن تكون لنا أصالة على الإطلاق ، لأنه لا وجود لمنهج علمي عربي ومنهج علمي غربي ، إنما هو منهج واحد هنا وهناك .

٣ - يجرنا هذا للكلام عن التفرقة التي وضعها د . زكي بين المعقول واللامعقول . ويرغم حرصه على ألا يكون في تحديده معنى اللامعقول أي أثر للزراية أو القدح ، فإن في مجرد ادخال هذه « اللا » الخفية في مصطلح المعقول ما يؤذن بهذه النظرة . وقد جعل د . زكي كل آثار الوجدان الانساني داخل تحت هذا المصطلح السلبى . وهل يمكن أن يخلو أثر من آثار الوجدان من التفكير العقل ؟ إن أبعد الفنون عن التفكير المنطقي المجرد وهو فن الموسيقى يخضع للبناء ، وتدخل فيه عناصر التنظيم والتناسق .

والواقع أن الانسان في لحظاته ابداعه الكبرى كل واحد لا يتجزأ إلى عقل ووجدان وحساس . . . الخ ، هو كيان واحد يستنوق عليه توتر هائل تنمجم فيه طاقاته وقواه جميعا من عفلية وحسية وعضوية ، بحيث لا نستطيع أن نفصل في الناتج عن هذا التوتر بين ملكه وأخرى من ملكات الانسان . وهذا الانسجام يتحقق في الكشف عن النظريات والمخترعات العلمية الحديثة . فقد أثبت علم النفس تداخل الالهام والخيال مع العقل في عمليات التفكير التي تبوء لأول وهلة مجردة تماما من المعاطلة والشعور . وما دمتا قد قبلنا الحدس أو الوجدان كوسيلة من وسائل المعرفة - وإن تكن قابلية للتدقق من صدقها كأي وسيلة أخرى من وسائل المعرفة - فما الذي يدعونا إلى الانتصار على العقل في طلائنا للحقيقة ، وسيمينا إلى الكمال ؟ كما نرد د . زكي بانها : الموضوعية ، التي تتحقق لتناقل العقل ولا تتحقق لتفكات الوجدان التي هي « ذاتية » في طبيعتها . غير أن د . زكي يستثنى حالات معينة من شطحات الوجدان أو « اللاعقل » - على حد تعبيره - من هذه الذاتية . وهي الحالات التي يكون التصير عنها ، ما يتفد به صاحبه من الحالات الفردية الخاصة إلى حقيقة الانسان أيضا كان ، كما يحدث كثيرا في الشعر العظيم والمسن العظيم ، وهذا هنا يتصاوى أو يكاد يتصاوى - في أعين الحاضرين كل من لفرق في ذلك بين تراث عربي وغير عربي . . . ( المعقول ص ٣٧٤ ) . فكان هناك إذن ضربا من الموضوعية ، في كل حالة ذاتية معينة ، وهذا ما دعانا إلى القول بأن الحس كوسيلة للمعرفة قابل للتدقق من صدقه كأي وسيلة أخرى من وسائل المعرفة . وما على المرء إلا أن يماي ما عناه صاحب الحس

نهي مشاكل مستبعدة كلها من حظيرة هذه الفلسفة . ونحن نرى أنه لا سبيل إلى إقامة فلسفة حديثة ، سواء أكانت عربية أم غير عربية - إلا إذا استجابت لاحتياجات الإنسان المعاصر وأولها الإجابة عن الصلة بين النسبي والمطلق ، المتناهي واللامتناهي ، الفاني والباقي . . . الخ . ويتجاهل أصحاب النظرة التجريبية حقيقة أن ما نسميه « بالعلم » التجريبي لا وجود له ، إذ لا وجود لغير علوم طبيعية ( بغير أداة التعريف ) . وهذه العلوم لا تجمعها ، نظرة واحدة منسقة للحقيقة ، بل هي مجموعة من النظرات الجزئية للحقيقة ، اشتدت من تجربة كلية لا تظهر منسجمة بعضها مع بعض . فالعلوم الطبيعية تبحث في المادة والحياة والعقل ، ولكنك إذا سألت عن كيفية الملافة المتبادنة بين المادة والحياة والعقل أخذت تتجلى لك عند ذلك جزئية العلوم المختلفة التي تتناول البحث فيها ، وتبين لك عجز كل واحد منها عن أن يجيب وحده عن سؤالك هذا إجابة شافية ( ٥ ) . فالعلوم الطبيعية جزئية بطبيعتها ، فلذا كان لها أن تظل أمينة لطبيعتها وظيفتها ، فأنها لا تستطيع أن تقيم نظريتها على اعتبار أنها رأى كامل عن الحقيقة ( ٦ ) .

أصف إلى ذلك ما تلقته « الموضوعية » في العلوم الطبيعية الحديثة من لطعات زعزعت من أساس هذه الموضوعية وهزته هزا عنيفا . وربما كانت أعنف لطمه هي تلك التي وجهها « هيزنبرج » ونظريته في « اللاتين » في الفيزياء الحديثة . فهذه النظرية قد أدخلت الطابع الذاتي على المفاهيم التي نستخدمها في قياس المدد والأطوال التي تدخل في الظواهر . وهذا الطابع قد أكدته « نظرية الكم » تأكيداً قوياً واضحاً ( ٧ ) . بل لقد انتهى العلم إلى القول باللامعقول واستبعاد التسلسل العمل المتصل ، والفناء فكرة المتصل في تركيب المادة والضوء على السواء . بل ثمة اتجاه إلى نزعة فردية في النظر إلى الذرات في الميكانيكا التوجيهية ، يحتفظ لكل ذرة بفرديتها المستقلة عن بقية الفرديات ، كما أثبت ذلك شريدنجر وفرمي ولوى دي بروي . وهكذا تؤدي الذاتية إلى الموضوعية ، وتسلم الموضوعية إلى الذاتية .

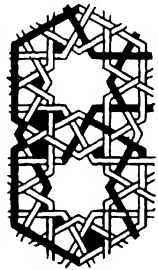
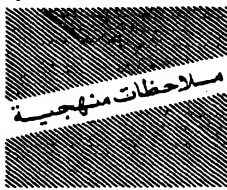
٦ - يقف د. ذكي . موقفاً توفيقياً بين ما في التراث العربي القديم من منهجية عقلانية ، وبين ما في الثقافة الغربية من منهجية تجريبية ، ويصف رحلته في التراث بأنها رحلة السائح أو الزائر أو الخفرج ، ولا يكون هذا الموقف إلا لفكر يعتقد أنه منفصل عن تراثه . وحقيقته الأمر أن موقف د. ذكي منفصل ومتصل في آن واحد ، وهو منفصل من حيث نظراته من عل ، ورغبته في الانفصال ، وهو متصل من حيث لغته تلك البديعية التي ودعها عن أصفي ما في اللغة العربية من جمال وأشراق ، ومن حيث رغبته في الاتصال . وكل مفكر فهو متصل بالتراث الذي سبقه ومنفصل عنه ، أراد ذلك أو لم يرد . بل قد تكون الرغبة في الانفصال عن التراث تأكيداً للانفصال لأننا لا ننفصل إلا عما نكون متصلين به . واللغة هي الرابطة الأدبي الذي يربطنا بالتراث ، ومن ثم كانت ثورة د. ذكي على اللغة . أما ما يفصلنا حقاً عن التراث فهو تجربتنا الحية . هذه التجربة هي التي تقوم بدور المصفاة لتراثنا ولغتنا من التراث ، وهي التي تفتينا عن اتخاذ مواقف توفيقية . فذا علينا ألا نترك التراث يفعل فعله فينا - وهذا ما كان قبل أن يفكر د. ذكي في اتخاذ موقف من التراث - أو بمعنى آخر نتركه يسرى فينا كما يسرى الزيت في الزيتونة على حد تعبير د. ذكي . وموقفنا من التراث هو موقف الابن من الأب ، فإذا همتنا بالتعبير عن تجربتنا الحية تلك ، استعمرنا من التراث - دون أن ندرى - الأداة التي يتم بها هذا التعبير ، وإذا لم

تسمعتنا الأداة أضفنا الفاظاً جديدة ومصطلحات جديدة نشنتها لإنشاء أو نستعيرها مما قد تصادفه في سياحتنا الفكرية هنا أو هناك . وبذلك نضيف إلى تراثنا تجربة حية جديدة ، ونضفي على أداة تعبيرنا جدة وطرافة قد تكونان نموذجاً لغيرنا من الأجيال . وهكذا نضم المجد من أطرافه فتجتمع بين الأصالة والمعاصرة في صعيد واحد .

## ■ هوامش

- (١) الدكتور حسن سبب . تحديث العقل العربي . دار العلم للناشرين - بيروت . ١٩٦٦ . ص ٤ .
- (٢) محمد أقبال : « تجديد التفكير الديني في الإسلام » ، ترجمة عباس محمود - لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٩٦٨ . ص ٧ .
- (٣) المرجع نفسه ، ص ٢٩ .
- (٤) راجع كتاب « الثابت والمتحول : بحث في الاتباع والابتداع عند العرب » تأليف أدونيس - دار العودة - بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٧٧ ج ٢ من ص ٨٩ - ١٠٠ .
- وكذلك كتاب : « الصوف - الثورة الروحية في الإسلام » تأليف أبو العلا عيسى ، دار المعارف الطبعة الأولى ، ١٩٦٣ .
- (٥) تجديد التفكير الديني في الإسلام ، ص ٥٢ .
- (٦) المرجع السابق - ص ٥٢ - ٥٣ .
- (٧) راجع « الزمان الوجودي » تأليف د. عبد الرحمن بدوي - مكتبة النهضة المصرية - الطبعة الثانية ١٩٥٥ ص ١٣٦ .
- (٨) نفس المرجع ، ص ١٩٤ - ١٩٤ .

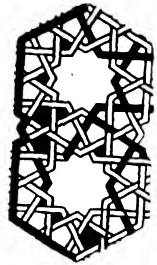
## وتجديد الفكر العربي



نصار عبد الله

● ● على مدى عشر سنوات تقريبا قدم الدكتور زكي نجيب محمود ثلاث محاولات . تدور حول محور واحد هو محور الاطلاق على التراث العربي بعبون العصر ، وتلمس تلك الوشائج التي يمكن من خلالها ان تنطلق الصلة العضوية بين الأصالة العربية والمعاصرة . فلي مطلع السبعينات أصدر أول هذه المحاولات ، ولعني بها كتابه « تجديد الفكر العربي » الذي أعقبه بعد ذلك بكتانية « المفسول واللامفسول في تراثنا الفكري » و « ثقافتنا في مواجهة العصر » على التوالي .

وهو يعددنا في كتابه الأول عن طبيعة المشكلة التي يواجهها ، والتي تتمثل في محاولة الاجابة على سؤال شغل به ، كما شغل به غيره من المفكرين العرب ، منذ اوائل القرن الماضي وظفر منهم باجابات تتباين من حيث مستوى ايجازها أو اسبابها ، وضوحها أو غموضها ، صوابها أو خطؤها ومع هذا فان جميع هذه الاجابات على تباينها تكشف مدى الاهتمام الذي أولاه المفكرون العرب لهذا السؤال الذي فرض نفسه عليهم فرضا ، كما فرض نفسه على مفكرنا الكبير الدكتور زكي نجيب محمود ، على نحو جعله يحس بفضطه وامراره - كما يقول - خلال « اعوامه الخمسة الاخيرة » ، ويعني بها تلك الاعوام الاخيرة من الستينات وجانباً من مطلع السبعينات التي أعقبها مباشرة صدور كتابه تجديد الفكر العربي . ولعل في هذا التوقيت دلالة لا تغطي على الأذهان ، سوف نعود لنتناولها في موضعها ، لكننا نتوقف هنا مرة أخرى عند السؤال المطروح ، وهو كيف نوائم بين ذلك الوالد البنا من منابع العصر والذي يفرضه يفلت منا عصرنا ، ونفلت منه ، وبين تراثنا الذي يفرضه تفلت منا غرونتنا أو نفلت منها ؟ أين الطريق الذي يفسر لنا فكرنا أن يكون عربيا حقا ومعاصرا حقا ؟ وما هي الصفة التل التي يمكن أن يمتزج فيها هذان المركبان امتزاجا وثيقا لا تشل فيه ولا تنافر ؟



أم غير عربية . باتباع نفس المنهج ، أعني حصر تلك السمات التي لا تجتمع إلا في هذه الشخصية بعينها لكي تجعلها كذلك ، فهذا ممكن للخطر بل الخطأ أيضا . هنا تشبيه ضمني للشخصية القومية بالشخصية الفردية بكل ما في هذا التشبيه من مزالق .

لقد مضى استاذنا عبر مؤلفاته الثلاثة لكي يقول لنا : هذه السمة من خصائص العقل العربي عبر تراثه الممتد ، وتلك للسمة من أبرز خصائصه في مرحلة معينة من تاريخه ، وهذه من إيجابياته وتلك من سلبياته . . . . الخ الخ ، غير أن هذا كله ليس إلا ما يزيد الأمر غموضا في حقيقة الأمر ، ذلك أن التوقف عند خصائص بعينها باعتبارها خصائص العقل العربي لنفسا يفترض يداهمنا أننا نعلم سلفا ما العقل العربي وما الشخصية العربية واننا ، بيقضي هذه المعرفة السابقة ، قد استطعنا أن نتوقف عند هذه السمة أو تلك ، لكي نقرر في لُبطننا أنها من سمات الشخصية العربية . كيف توصلنا إذن إلى هذه المعرفة السابقة بالشخصية العربية التي تهدينا خلال رحلتنا عبر تراثنا ومحاولتنا للاستدلال على مقوماتها الأساسية ؟ لابد لنا بطبيعة الحال من مقياس آخر غير هذه الخصائص ذاتها والا وقتنا فيما يسميه المناطقة بخطأ لصاعدة على المطلوب . غير أن الدكتور زكي نجيب محمود لم يتوقف عند هذه المسألة ومضى يتكلم عن الفكر العربي أو الثقافة العربية أو الشخصية العربية وكان لدينا جميعا صورة عقلية محددة لما هو عربي تنفخ عليها ابتداء (١) ، وما علينا بعد ذلك إلا أن نقب في الواقع لكي نتلمس تلك الأبعاد التي تتفق مع هذه الصورة العقلية ، وحسبنا أن نضم تلك الأبعاد إلى بعضها لكي نقول هذا هو إطار الشخصية العربية ثم نعود إلى السؤال المطروح بعد ذلك فنحاول أن نلتمس وسيلة للفرز الضروري بين هذا الإطار العربي وبين شخصية العصر . لم يتوقف الدكتور زكي نجيب محمود عند هذه المسألة وأحسب أنه لو توقف عندها لتفادى بذلك جانبا كبيرا مما أظهره من سلبيات محاولته .

لا يعني هذا أننا ننكر عليه حديثه عن الشخصية العربية ، لكننا ننكر عليه أن يبدأ حديثه عنها ، دون أن يتوقف لكي يطرح لنا تصورات عن الشخصية القومية بوجه عام ، ما هي ولماذا تكون وكيف تكون وما التهجج الأشمل لدراستها ؟ ففلن في مثل هذه الوقفة ما يعيننا على فهم ما يعنيه بمصطلحه على نحو أكثر تحديدا ، بل ربما كان فيها ما يجعل السؤال المطروح أيسر مثلا وأقرب

الحق أن الدكتور زكي نجيب قد أقدم على محاولة محفوفة بالمخاطر ، عندما أقدم على محاولة الإجابة على هذا السؤال . أنها محاولة محفوفة بالمخاطر بالنسبة لفكر من طرازه هو بشكل خاص ، مفكر يجعل منه الأول دائما المحافظة على دقة مفاهيمه وتحديد المقصود بعباراته وألفاظه ، ولا يرى شيئا كثيرا أو قليلا في فكر صيغ في عبارات وألفاظ مبهمه ، بحسبها السامعون واحدة المدلول وهي شتى ، أو يحسبونها شيئا واحدا يبقى ، قد يقف في الناس مثلا خطيب يحضهم على الدفاع عن المصلحة العليا للوطن والوقوف صفا واحدا ضد الأعداء ، ويلتفت الناس حساسا ويقر قرارهم ، أو هكذا يتوهمون ، على العمل يده واحدة من أجل الوطن . لكن لننجز هذا بالنسبة لرجل السياسة أو الإعلام فما هكذا يكون موقف العالم كما علينا وما زان يعلننا الدكتور زكي نجيب محمود . أن العالم يبدأ بوضع تحديد دقيق لما يقصده بالوطن وما يعنيه بصالحته العليا ثم يضع الحدود الفاصلة التي تفرق بين الأعداء وغير الأعداء حتى إذا جاء أوان العمل - والعمل والعمل لا ينفصلان - وجدنا مثل هذه التحديدات قد وفرت علينا عناء ذلك التعقيد والتبني الذي تجره على أصحابها تسلك الألفاظ المضغاضة ، هذا هو شأن للفكر العلمي دائما يحرص على التحديد الدقيق للمصطلحات ومفاهيمه ، فإن أعجزه ذلك لم يكن أمامه إلا أن يسلم في بساطة وتواضع بأن مثل هذا الفهم يخرج عن نطاق العلم الذي هو مجال اشتغاله ، ومن ثم فهو لا يجد بدا بعد ذلك من استئصاله من قاموس مفرداته .

ومع هذا فقد انزلق الدكتور زكي نجيب محمود إلى هذه المحاولة الزعرة التي لا شك يعلم قدر وعورتها . وبرز إلى ذلك الميدان الذي يجسد المرء نفسه فيه مضطرا إلى استخدام شيء من تلك المصطلحات التي لا يكاد يتفق على مدلولاتها ، رغم كل ما كتب فيها ، ومن قبلها مصطلح كالشخصية القومية أو الثقافة أو التراث .

وهكذا وجد الدكتور زكي نجيب محمود نفسه مطالبا بأن يكشف لقارئة ما يعنيه بمصطلحاته في الوقت ذاته الذي يحاول فيه أن يقدم له إجابته على سؤال المطروح وهنا بالذات أخذ نواجه بشكل مباشر تلك الخطورة المنهجية التي طأها حذرنا من الوقوع في مبيتها . ما كان أيسر الأمر أو أنه متعلق بتحديد المقصود بأحدى المفردات المباشرة للطبيعة ، فما علينا في مثل هذه الحالة إلا أن نحدد تلك الخصائص والصفات التي لا تجتمع إلا في هذه المفردة دون غيرها . أما أن نحدد المقصود بالشخصية القومية ، عربية كانت

المحاولات التى يلجأ اليها بعض الدارسين فى مجال القومية لتلمس تلك الخصائص المشتركة بين أبناء قومية معينة . ان هذه المحاولات هدف فى حد ذاته ، بغض النظر عن الدقة أو القصور فى نتائجها ، انها فى حقيقة الأمر تنبئة لذلك النداء الغريزى الذى نرتكز عليه القومية فى أساسها ، انها غريزة القطيع التى ما زال الإنسان يحملها الى الآن باعتباره واحداً من تلك الكائنات الحية التى تنزع الى العيش على هيئة قطعان .

لا معنى هذا عدم وجود شخصية قومية ، أى مجموعة من الخصائص السائدة بشكل عام لدى مجموعة معينة من البشر ، فمثل هذه الشخصية لا شك فى وجودها بهذا المعنى لكنها لا تكفى لتفسير الانتماء القومى . ان المرء يشعر بانتمائه القومى بمقتضى تلك الغريزة التى تدفعه الى الاحساس بأنه جزء من قطيع ما ، وهكذا يواجه البشر بعضهم بعضاً على هيئة قطعان أو على هيئة قوميات لذا شئنا أن نستخدم التسمية التى نطلقها الآن على ذلك الشكل المتطور لتلك الغريزة الأصلية : غريزة القطيع . وما أن تستقر مجموعة من البشر على أنها كيان واحد حتى تبدأ فى معاملة سائر البشر على نحو يؤكدها وحياتها وبيادها الآخرون نفس المعاملة ما يؤدى الى زيادتها التماسك بينها على نحو يضاعف حجم الخصائص المشتركة بين أبنائها ويضاعف كذلك حجم تلك الآثار المشتركة المتوارثة والتى تنطق عليها التراث القومى والذى لا يجد معناه الا بالنظر الى تلك المواجهة بين جماعة وأخرى بالمعنى الواسع للنظ المواجهة .

لا بأس ان يحى بعد ذلك المازسسون فى محاولة منهم لفهم العوامل التى جعلت من هذه المجموعه من البشر أمة واحدة والتى جعلت تلك أمة أخرى ، قد يصيبون أو يخطئون وقد يندققون أو يتسفون ، وقد يهضمهم أحياناً ألا يجدوا صلة ما تجمع بين أبناء أمة معينة سوى التفاهم جميعاً حول إحدى الخرافات ، وأن تراثهم كله نابع من التفاهم حول تلك الخرافة ، كما هو الحال بالنسبة للاسرائيليين مثلاً ، غير أن الأمر ليس مثار دهشة على الإطلاق فى رأى راسل ، لأن العالم لا ينقسم ، عنده أن أمة شتى نتيجة لوجود هذه العوامل أو تلك ، ان البشر ينتقسون لأنهم لا بد ان ينقسموا بمقتضى غريزتهم ، وإن يمشوا تحت ظل الشمس أو بالتنايز والمواجهة ، ولئن كانوا يبررون مثل هذا الانقسام بما شأوا من الاطارات الحقيقية أو المزعومة ، فإن الحقيقة من أن هذه الاطارات لائحة فى هذا الانقسام الغريزى الذى لا بد وأن يحدث وأن يستند فى حوله الى ذريعة ما .

اجابة . ربما اجاب الدكتور ذكى نجيب محمود بان هذا ليس من شأنه كلفيلسوف بسل هو من شأن العلماء المختصين ، فما كانت مهمة الفيلسوف تتمثل فى ايجاد نفسه على مجالات البحث الجزئية للعلوم المختلفة ، لكن حسب ان يستمر من تلك العلوم مصطلحاتها وتناجها لكى يقوم بالتنسيق بينها على مستوى اشمل ، وقد يكون هذا صحيحاً بل هو صحيح فعلاً عندما يتعلق الأمر بنتائج منضبطة لعلوم منضبطة ، اما عندما يتعلق الأمر بمجالات للبحث لم تزل ، كما اشرنا ، موضوعاً للظلال وتمدد وجهات النظر ، اشرنا على الفكر الا ان يبدأ من نقطة البدء الأولى ، اعنى ان يجمع بين مهمة العالم والفيلسوف ، او ان يشع على الأقل الى وجهة النظر العلمية التى ينطلق منها بحثه الفلسفى .

اليك مثلاً جانباً من تلك الصعوبات المنهجية التى يولجها من يشرع فى الحديث عن الشخصية القومية : اولها يتعلق بالمقصود بها، وهل يقصد بها تلك الملامح والخصائص التى يبلب وجودها لدى معظم افراد جماعة من البشر محددة على نحو ما جغرافياً وتاريخياً مثلاً ، أم أن المقصود بها سمات أخرى غير تلك السمات الفردية ، سمات تنسب على الجماعة ككل باعتبارها كياناً واحداً يملو على الكيانات الفردية المكونة لها ، فإذا كان التعريف الثانى هو الذى نأخذ به فكيف السبيل الى التعرف على ملامح هذه الشخصية التى تتجاوز مكوناتها وتملو عليها ؟ انظر الى كل آثارها علنا نجد فيها ما يميزها عن آثار غيرها من الشخصيات أم توجه انتباهنا الى جانب بعينه من هذه الآثار هو الذى نفترض انه أدل من غيره على وجود مثل هذه الشخصية ؟ أسئلة تتولد عن أسئلة ومفصلات تنفرع من مشكلات وهى جميعاً فى حاجة الى الحسم قبل أن يشرع الفكر فى السير فى الطريق الذى يريد ، وقبل أن يطعن الى أنه قد تزود بالزاد اللازم لمل هذا الطريق . خاصة عندما يكون هذا الفكر طرازاً أميناً ودقيقاً ومخلصاً مثل ذكى نجيب محمود ، الذى فاجأنا فى هذه المرة بأن الذى ينفسه الى اليم الهائج ، دون أن يخبرنا ماذا أعد لنفسه من وسائل الرحيل عبر الموج المتلاطم التماساً للشاطئ المنشود !

تخبرنى فى هذا المجال ملاحظة عامة دأب الفيلسوف الانجليزى المروف برتراند راسل على ترويضها فى أكثر من مؤلف من مؤلفاته (٢) تلك هى أننا كثيراً ما لا نفطن الى أن محاولتنا لتحقيق هدف ما ان هى الا غاية فى حد ذاتها وبغض النظر عن النتائج التى ترتب عليها - وأصدق ما ينطبق عليه هذا القول ، فى رأيه ، هو تلك

اهتمنى إليه الأستاذ الدكتور جواباً على سؤال المطروح والذي سار على هده في مؤلفاته الثلاثة .

لقد وجد مفتاح الاجابة في عبارة يحاول فيها هربرت ريد أن يعرف التراث تعريفاً خاصاً ، مشيراً الى أن القيمة الحقيقية للتراث تكمن في أنه وسائل معينة ابتدعها السلف لمواجهة مشكلاتهم . واننا يمكن أن نأخذها عنهم لمواجهة ما عسى أن يتشابه من مشكلاتنا مع مشكلاتهم . وعلى هذا فإذا كان للسؤال المطروح هو كيف السبيل الى دمج التراث العربى القديم فى حياتنا المعاصرة . لتكون لنا حياة عربية ومعاصرة فى آن ؟ كانت طريقة الاجابة السديده - واستخدم هنا عبارات الدكتور زكى نجيب محمود ذاتها - هي ان يبحث عن طرائق السلوك التي يمكن نقلها عن الاسلاف العرب بحيث لا تتعارض مع طرائق السلوك التي استلزمها العلم المعاصر والمشكلات المعاصرة . وهكذا فما علينا ، في رأى الدكتور زكى نجيب محمود ، الا ان نقب في تراثنا بمعناه الواسع الذي يتسع ليشمل طريقة نظم القصر كما يشمل طريقة حراث الأرض او تقاليد دفن الموتى ، فاعليها الا ان نقب في هذا التراث ، فما وجدناه نافعا لمشكلات زماننا غير متعارض مع معطيات عصرنا اخذنا به ، وما وجدناه منبت الصلة بمشكلات زماننا أو متعارضاً مع معطيات عصرنا اجتنبناه وطرحناه جانبا .

وهكذا ففي الدكتور زكى نجيب محمود عبر تراثنا الفلسفى تارة وتراثنا السياسى تارة أخرى وتراثنا الأدبى تارة ثالثة لكي يميز بين ما هو نافع وما هو غير نافع ، بين ما هو سلبى وما هو ايجابى ، ما هو معقول وما هو لا معقول من عطاء الشخصية العربية خلال الخمسة قرون الاولى للهجرة ، فما الذى وجده من سلبيات يجب ان نجتثها وما الذى وجده من ايجابيات يجب ان نأخذ بها ؟ انه يجعل لنا شيئا من تلك السلبيات والايجابيات في كتابه « تجديد الفكر العربى » ثم يعود الى تناولها بشئ من التفصيل في كتابه « المعقول واللامعقول » في تراثنا الفكرى كما يعود الى تناول شئ منها مرة ثالثة في كتابه « ثقافتنا في مواجهة العصر » ، مقرونة بعرض لاهم فلسفات العصر .

ان اهم سلبيات التراث العربى تتمثل في احتكار الحاكم لحرية الرأى وتمقيده لذوى الرأى المخالف بالسجن تارة كما فعل المأمون بالأمام أحمد بن حنبل ، أو بالقتل تارة أخرى كما فصل المهدي ببشار ، أو بالتعذيب الهيجى كما حدث مع ابن القنفذ ، بل ان الأمر لا يصل بالحاكم الى

ان نستعذر في عرض آراء راسل لكن الذى يعيننا هنا هو ان نشير الى حقيقة هامة فطن اليها في نأيا رآيه وهي ان البحث في موضوع الشخصية القومية قد لا يكون محاولة علمية قدر كونه محاولة نفسية شعورية اولا شعورية . لتأكيد الانشاء القومى وترسيخه ، ولما كان الانشاء القومى لا يفهم الا على انه موقف ازاله - او ضده - او في مواجهة انشاء قومى مختلف فمن الطبيعى ان يثور البحث حول الشخصية القومية فى تلك الفترات التي يتعرض فيها الكيان القومى لتهديد ما ، من قبل قوميات أخرى تزعم لنفسها السيادة والتفوق ، خصوصا اذا اقترن هذا التهديد بقدر من القوة للمادية التي تتندر بالخطر الداهم ، وهو الأمر الذى عايشه العرب بشكل عام منذ اوائل القرن الماضى ، والذي بلغ ذروته بحلول نكبة ١٩٤٨ ، ثم الهزيمة القاسية المبررة عام ١٩٦٧ ، والتي اعقبتها تلك السنوات التي يحدتنا عنها الدكتور زكى نجيب محمود بأنها هي التي شهدت ضغط السؤال المطروح والحاحه عليه . من الواضح إذن انه سؤال من تلك الاسئلة التي تطرحها ازمة الخوف والفرع ، والتي تلون اجاباتها عادة بمقايير متباينة من هذا الخوف الذى قد يبلغ لدى البعض مبلغ المرض ، فنجدهم قد اوصدوا قلوبهم وعقولهم تماما وراء كل واقف من منابع مصر ، أو قد قد يبلغ لدى البعض الآخر مبلغ اليأس والانهدام فنجدهم وقد تقصصوا تماما كل ملامح تلك الشخصيات الأجنبية، حتى ما لا يتناسب منها مع مطالب حياتهم البوذية .

وقد يحاول البعض الثالث ومن امثله الدكتور زكى نجيب محمود ان يلتصق صيغة للتوفيق بين ثقافة قومية وثقافة عصرية متوحها بذلك انه ينجز من تطرف الموقفين السابقين غير ان الدافع يظل فى الحالات الثلاث نفس الدافع وإن تباينت أحجام ردود الفعل واشكالاتها ، ومن الطبيعى ان يتمسك حسداً على محاولة الدكتور زكى نجيب محمود ذاتها فيبنيها أو يمدد عنها تلك المسحة الهادئة المطننة التي اتسمت بها معظم أعماله السابقة . من الطبيعى ان يتمسك هذا في منهجه فيسويه بإشابه من المآخذ ، وان يتمسك بالتالى على النتائج التي خلص اليها فيسويه بها . كثير من التمسك وعدم الدقة ، دعك من اضطراب البناء وتفككه وتناثر أجزائه ولذى يتسم به بوجه خاص مؤلفاء الأول والثالث ، اللذان ينقسم كل منهما الى فصول متفرقة لا يربط بينها الا انها تدور حول سؤال المطروح دورانا غير منظم ، من قريب تارة ومن بعيد تارة أخرى . دعك من هذا ، ولنتوقف الآن عند المحل الذى



العربي « ليس لنا ما يقصده بالعقل .. انه يعني به تلك الحركة التي يتم الانتقال بمقتضاها من معلوم الى مجهول .. من شأه الى غائب .. من ظاهر الى خفي .. من جاهر الى مستتر لم يأت بعده او الى ما مضى ذهب .. انه ببساطة عملية الاستدلال على اسباب الاعداء او نتائجها . لم يتوقف مرة اخرى في كتابه « العقول واللامعقول في تراثنا الفكري » لكي يبين المقصود بالعقل على نحو اكثر تفصيلا حيث يعرض لوجهات النظر الثابتة ما بين مثالية وتجريبية في تصورهما للعقل ، فلتن اتفق المثاليون والتجريبيون على ان العقل حركة استدلالية فان المثاليين يصرون هذه الحركة على الروابط او العلاقات الضرورية بين الافكار ، او بعبارة اخرى يصرون على الاغارات والتصورات الكلية التي لاستند وجودها من خبرة سابقة بل توجد لدى الانسان بشكل فطري ، اما التجريبيون فيكونون فطرية مثل هذه التصورات ويرجونها الى التجربة ، او بعبارة اخرى الى الخبرة الحسية ، وهكذا يتسع معنى الحركة الاستدلالية عندهم ، فيتسع معنى العقل ليشتمل على استدلال الوقائع لا الافكار فحسب بعضها من بعض ، وفي مقابل هذين الفريقين ينفق للتصوف الذين ينسكرون او يشتكون في كفاية العقل كفاية من ادوات المعرفة ولا يرون للمعرفة الحقبة اذ لا الاكتشف او الاكلام او اللوق او البيان ، او ما شئت من هذه الاسماء التي يطلقونها على تلك الملكة التي يتوصل بها امره الى الحقيقة توصلا مباشرًا دفعة واحدة ، دون استدلال ودون انتقال من مقدمات الى نتائج .

بالمعنى السابق للعقل شهد تراثنا العربي نزعة عقلية واضحة اخذت تتطور شيئًا فشيئًا خلال مراحل تاريخه ، حتى بلغت اوجها لدى المعتزلة . سواء في ذلك فلاسفتهم كالنظام والملاط او ادباؤهم كالجاحظ او نحاتهم كابن جني .

من السمات الايجابية العربية كذلك ذلك الاهتمام بالفعل وهو اهتمام يمكن ان نستقي من اللغة العربية حيث يتقدم الفعل عادة سائر مكونات الجملة ، كما يمكن ان نستقي كذلك من طبيعة الموضوعات التي طرقتها فلاسفتنا الاوائل حيث نجدهم يهتمون بشكلات كالارادة وحيثتها بالفعل وهو اهتمام يميز الفلسفة للعربية عن الفلسفة الأوروبية التي اهتمت فلاسفتها بمشكلة المصرفة وطبيعة العلاقة بين الذات المصارفة وموضوع المعرفة .

على هذا النحو راح الدكتور زكي نجيب محمود يتعقب الايجابيات والسلبيات في التراث العربي

احتكار حرية الرأي لحسب بل لاحتكار مقاليد الامور جميعا وحكم رعيته حكما استبداديا فغيب فيه كل مظاهر الحرية في بعض الأحيان . وهذه السمة ترتبط ارتباطا وثيقا بسمة اخرى من سمات الشخصية العربية تلك هي الثنائية للحادة التي يقسم بها فكر الانسان العربي : ثنائية الغيب والظهادة ، ثنائية الروح والجسد ، ثنائية الأرض والسماء ، ثنائية للجوهر والاعراض ، ثنائية الحقائق والظلال ، ثم هي في النهاية ثنائية الحاكم والمحكوم ، والحاكم هنا مطلق السلطان ، والمحكوم ممدوم السور والحيلة ، ولا يغير من الصورة أن يكون الحاكم المطلق عادلا وأن يكون المحكوم ملائقا جزاء وفائا ، اذ ما يزال طريق السير في اتجاه واحد : يهبط الامر من اعل يصدح به الاسفل ..

كذلك فان من اهم سلبيات التراث العربي ذلك الضغط الفكري الذي يمثلته السلف بالنسبة للخلف او ذلك السلطان الذي يتمتع به الماضي على الحاضر ، حيث لا يجد الحاضر التسجاعة الكافية لنقد آراء الماضي ، او التخلص من اسارها بل نجده يظل دائرا في فلكها مبهودا اليها ، وهي سلبية اشبه ما تكون بما اطلق عليه فرنسيس بيكون اوهم المسرح حيث يبدو العقل البشري وكأنه خشبة مسرح ، تتحرك عليها آراء للمشاهير من السلف ، فيخيل اليه انها حقائق لا تقبل المراجعة .

من سلبيات التراث العربي كذلك ذلك الميل الشديد الذي اكتسب به وجداننا العربي ومازال نحو ان تكون قوانين الطبيعة قابلة للتعطيل على ايدي نفر بعينه من عباد الله الصالحين ، وما اتصنا لذ نجه في جامعاتنا ذاتها طائفة من العلماء الذين بلغوا ما بلغوا من العلم في تخصصاتهم ومع ذلك يصدون تلك النقص الساذجة الموروثة عن اولئك الاولياء الذين يسيرون على الماء او يطرون في الهواء ، او ذلك للشيخ الصالح الذي خلق مركوبه في سطره والقي به فاستقر على رأس زنديق في القاهرة ، الى آخر تلك الحكايات التي تنم عن ايمانهم بإمكان تعطيل تلك القوانين الطبيعية التي يقومون هم بتدريسها لتلاميذهم باعتبارها قوانين عامة ضرورية .

اما ايجابيات التراث العربي فاهمها ، في رأي الدكتور زكي نجيب محمود ، هو تلك النزعة العقلية التي اخذت تتطور شيئًا فشيئًا حتى بلغت قممتها في القرنين التاسع والعاشر للهجرة ، الرابع والخامس للهجرة ، لدى مدرسة من اعظم المدارس العقلية في تاريخنا ونعني بها مدرسة المعتزلة ، وهو يتوقف في كتابه « تجديد الفكر

الواحد لعل في هذا ما يميننا على مواجهة الآخرين مواجهة واحدة - ومع هذا تبقى الشخصية القومية كحقيقة لا سبيل الى تكرانها لكن بمعنى مختلف عن هذا المعنى وتظل امكانية دراستها والتعرف عليها قائمة من خلال مدخل غير هذا للدخل ، ولعل السؤال المطروح يفقد شيئا كثيرا من حدته والحاحه لو اننا تجردنا من دوافع الخوف الخفية التي تسيطر على اعماقنا ونحن نتناول موضوعا كهذا الموضوع . حينئذ لا تكون نقطة البدء هي ان ننظر الى ترانسا لتتخير منه ما هو صالح لمواجهة مشكلاتنا المعاصرة فنستقيبه وما هو غير صالح فنستبعده ، بل تكون نقطة البدء هي ان ننظر الى مشكلاتنا المعاصرة ذاتها فتتخير لها انسب الحلول سواء كانت مستمدة من ترانسا او تراث غيرنا باعتبار ان الجانب الاكبر من التراث الفكري والتقني هو تراث الانساني لا قومي كان وما زال موضوعا للأخذ والعطاء المتبادلين بين اأم الصالح المختلفة . لاحوف من ذلك على فقدان شخصيات القومية لان ما يصلح لمواجهة مشكلاتنا سوف يصبح بمرور الزمان جزءا منا ، تماما كما حدث للفلسفات اليونان والهند والفرس التي اخذها للعرب في اوج ازدهارهم دون ان يتوقفوا ليشاءوا كما توقف الدكتور زكي نجيب محمود ماذا نحن فاعلون بها ؟ وكيف نمزج بينها وبين ثقافتنا القومية على نحو لا نفقد منه أصالتنا ولا نلغى في نفس الوقت دون ثقافات زماننا .

ان اللابق بين الوافين هو ان اسلافنا العرب قد واجهوا ثقافات العالم الخارجي وهم على قدر من القوة المادية كل لهم نوعا من الطمأنينة وأبعد عنهم مخوف اما نحن فنواجهها ونحن على قدر من الضعف والوهن يجعل للسؤال المطروح حكومتنا مستطوعا هو في الحقيقة لبالموضوع

## ■ هوامش

(١) لا أدل على خلاف حول مثل هذه الصورة العلمية للمجتمع لما هو عربي . من ذلك الحوار الذي دار بين مفكرينا في الآونة الأخيرة حول عروبة مصر حيث حاول جالب منهم ان يشككوا في حقيقة انتماها العربي . ولو كان ثمة تصور محدد لما هو عربي يخلق عليه الجميع لما ثار مثل هذا الحوار بعمامة .

- (٢) من أسئلة المزايا التي لبيها هي
1. Principles of Social Reconstruction (1961)
  2. Political Ideals (1957)
  3. The Prospects of Industrial civilization 1928

بالإضافة مع دورا راسل  
4. Human Society in Ethics and politics 1954

مستندا اياها في كل مرة من شسواهيمنا التاريخية ، غير اننا نود مرة أخرى لتتسأل هل هذه الخصائص كلها ، ايجابية وسلبية ، نتاج ضروري وحتمي لكيان عضوي متين هو ما يمكن ان نطلق عليه الشخصية العربية ؟ وبعبارة أخرى هل تولدت هذه الخصائص عن مثل هذه الشخصية بطريقة عضوية كما يثبت الذراع البشري من الجسد البشري حيث لا يثبت هذا الا من ذاك وحيث لابد ان يثبت هذا ذاك ؟

اليس احتكار الحاكم للرأي وللسلطة سمة عامة في كل الأمم التي لم تبلغ بمقد ميلج النضج السياسي عروبة كانت أو غير عربية ؟ اليس طغيان الماضي على الحاضر وتقديس الخلف لأراء السلف سمة أخرى يعاني منها للعير في كل زمان ومكان ، والدليل الواضح على ذلك هو حديث فرنسيس يونان عنها في مجال عرضته لأوهام المسرح والذي لم يكن ناهرا فيه بداهة الى تراث عربي ؟ أليست هذه السمة الثنائية التي يتحدث عنها الدكتور زكي نجيب محمود سمة اسلامية ، اننا لانظنه يوحده في دائرة الاسلام ودائرة العروبة وان كان سياق حديثه يوحى في مواضع كثيرة بمثل هذه المطابقة ، بل لعل هذه السمة الثنائية من سمات الفكر اللدني عموما اسلاميا كان أو غير اسلامي ، بل هي كذلك من سمات الفكر الاطلاوني قبل ان تكون من سمات الفكر الديني . فس على ذلك منظم الخصائص السلبية والايجابية التي يراها الدكتور زكي نجيب عربية بالضرورة .

لا يعني هذا ان ننكر عليه جهده في تقريبا وتلخيصا وعرضها ، ولا يعني هذا اننا نختلف معه في كونها سلبيةا ينبغي اجتنابها ، او كونها ايجابيةا ينبغي الأخذ بها ، على العكس من ذلك فنحن نطالب منه باجتماع هذه السلبيةا والأخذ بهذه الايجابيات لكننا لانجتهد ولا نأخذ بها ، باعتبارها سلبيةا عربية او ايجابيةا عربية ، ولكن باعتبارها سلبيةا نجسب .

على هذا النحو تفسيق مواطن التمييز بين شخصيات الأمم المختلفة وتبرز تلك الحقيقة الهامة التي اشار اليها راسل وهي ان أوجهه للقطاء التي قفعتها أمة معينة ليست ثابتة بالضرورة وبشكل حتمي من شخصية خاصة فريدة التكوين وكانها كائن عضوي واحد هو الشخصية القومية . . . ولكننا نحن الذين نلج الى تمثلا على هذا النحو أو ذاك ، خصوصنا عندما يتور في اعماق الخوف من الآخرين . . . فلا نملك الا ان نستدير الى امتنا مستقيين عليها بدواعنا الغريزية كل خصائص الكائن المظبي

# ليست الأعمال بالنيات

في مجال نشر

## الفكر المصري الحديث

### ١ - مسألة التراث

من المتير للانتباه ان الاهتمام « بالتراث » امر حديث جدا ، اذا نظرت الى الاهتمام باخراجه الى الناس على نحو منظم شامل . وهذه الموجة العارمة لم تبلغ غفولتها الا منذ اواسط الخمسينيات على التقريب . ومن المعروف ان بداياتها الاولى ترجع الى جهود مطبعة بولاق في مصر على الاخص ، والى جهد رجال مثل رفاة الطهطاوي ثم محمد عبيد وغيرهما منذ ما يزيد على المائة عام . والسؤال هو : وقبل ذلك ألم يكن الناس عندنا يهتمون بالتراث ؟ نعم ولا ، نعم ، لانهم كانوا يعيشون على التراث ذاته على نحو أو آخر ، ولا ، لانه لم يكن في نظرهم تراثا لمرحلة انقضت . بعبارة اخرى : ان مفهوم « التراث » بالمعنى المستخدم اليوم هو من شان نظرة مرحلة حضارية الى مرحلة اخرى أصبحت تمدها « من الماضي » ، وكأنها « شيء آخر » ، ولكنها مع ذلك ترتبط على نحو ما بذلك الماضي وذلك « الشيء الآخر » . ويختلف تصور الموقف من تراثنا بحسب التصور ، الصريح أو الضمني ، لطبيعة هذا « الارتباط » ، هل هو ارتباط استمرار حيوي أم ارتباط احترام لشيء مضي وكان ولكنه كان ليعطينا منا همنا اسلافنا .

والحق ان الاهتمام بالتراث امر ضروري ، لانه ماضى للأمة ، مما يكن حكمك عليه . والماضي

للأمة هو كالذاكرة للفرد ، ولا يكون فردا سبويا الا بالذاكرة . وكما ان الفرد الصحيح هو من يمتلك ذاكرته لا العكس ، في حين تسيطر الذاكرة على الأفراد في بعض أشكال المرض للنفس ، كذلك فشان الوعي بالتراث ضرورة حضارية للأمة ، ولكن تركيز الوعي بالتراث قد ينعكس ليصبح عائقا ، تماما كما في حالة المريض نفسيا ، الذي لا يستطيع التعامل مع الوقائع الحاضرة لأن الماضي ، وقد تحول الى وسواس ولوهام ، هو الذي يسيطر على حقل شعوره .

في هذا الضوء ينبغي أن نفحص أسئلة جوهرية لابد من مجابتهها مباشرة في أثناء تناول مسألة التراث هذه ، ومنها :

١ - ما هدف نشر التراث ؟ هل هو هدف علمي محض ؟ أم هدف تحقيق نوع ما من الاستمرارية الثقافية ؟

٢ - وكيف ينبغي أن يكون موقفنا من ذلك التراث ؟ هل هو موقف موضوعي ؟ أم موقف الدفاع والتحميد ؟

٣ - وهل يكون الهدف اذن هو « نشر » التراث ، أو طبيعته ، أم هو « بحث » التراث ليصبح حيا بعد أن مات في نظر البعض ؟

٤ - وهل هذه التراث بالتالي مرحلة شائنا شأن كل المراحل ، تمر وتأخذ وقتها ثم تنتهي ،

أم هو ؟ خاله ، دائم صالح لكل الأوقات ؟ وهل هناك في هذا الصدد أنواع مختلفة من التراث بعضها أكثر قدرة على البقاء وبعضها أسرع إلى الفناء ؟

٥ - وأخيرا وليس آخرا : أي تراث نقصد ؟ هل هو التراث المكتوب باللغة العربية ؟ أم هو بالأحرى التراث الاسلامي ؟ واليس للتراث المصري مثلا أبعاد أعظم من ذلك بكثير ؟ أم أننا نريد التراث الانساني كله ، وكان هناك « بشرية » واحدة تجمعها حضارة واحدة في الجواهر ولكنها اختلفت أما وثقافات من حيث طرائق التعبير وحسب ؟ وربما كان وراء هذا التساؤل تساؤل أسبق عليه هو : ما الوحدة الواعية التي تهتم بالتراث : هل هي مصر ؟ هل هي مجموعة الشعوب المتكلمة بالعربية ؟ هل هي الشعوب الاسلامية ؟ هل هي شئ اسمه البشرية ؟

## ٢ - تراث الفكر المصري الحديث

ولن نفصل هنا في كل هذه الامور ، لأنها أبعدنا من الإشارة إليها لتسهيل السريخ لمعالجة موضوع محدد ، الا وهو ما يسمى أحيانا باسم « التراث الحديث » . ذلك أن كلمة « للتراث » أصبحت تستخدم ليس فقط في الإشارة إلى ما تراثه الأمة في مرحلة حضارية معينة من مرحلة أخرى كانت ، بل كذلك في الإشارة إلى ما يتركه جيل لجيل آخر ، في حين يقتضي كلاهما إلى نفس المرحلة الحضارية . وهكذا فإن تراث ادب الدولة الوسطى في مصر القديمة هو تراث لنا بالمعنى الأول ، ولكن « تخليص الأبريز في تلخيص باريز » فرقاعة الطهاطري و « الوسيلة الأدبية » للشيخ خنيس المرصفي هما تراث لنا بالمعنى الثاني . وموضوعنا الآن هو العناية بهذا التراث الحديث غاية صحيحة ، ونعتمد أنفسنا على سبيل الحق بما نسميه بتراث الفكر المصري الحديث .

إن من الخطر مظاهر تفكك البنية الفكرية ، والبنية الاجتماعية بالنال ، الذي يقع الآن تحت أعيننا ، هو هبوط مستوى الوعي بالاستمرارية الثقافية ، بل هبوط مستوى الوعي بالذات ذاتها ، فقد أصبحنا وكأننا نعيش لحظات الحاضر كل لحظة منها مأخوذة على حدة ، وربما أصبحت نعيش على صمود كلمات انتشأ من الحضارة الغربية ونفهرنا بها وسائل الاتصال التي يبدو سوريا وكأن الشعب هو الذي يمثلها ، بينما

هي سحينة الاهتمامات الغربية في معظم وقتها . بل وتعمل في مصلحتها عمل المحامد . أما الماضي ، حتى الماضي القريب ، فإنه يتحول شيئا فشيئا إلى خيالات تزاد كل يوم اختفارا إلى التفاصيل ، ويكتفي الشباب اليوم بكلمة واحدة ، قد تصح وقد تخطئ ، عن أحداث ماضينا القريب وشخصياته . فمن قاسم أمين مثلا ؟ هو « محرر للراة ! ومن أحمد طغلي السيد ؟ هو « فيلسوف الجبل ! ولو سألته عن الأول : « وكيف حرر المرأة ؟ » ( على زعم أنه هو « محررها » حقا ) لحاربوا في الجواب ، ولحاربوا في الجواب أيضا أن سألته عن الثاني : « هو فيلسوف أي جبل وبأي بمعنى ؟ » . في هذه الحال حال الشباب جميعا ، وهي أيضا حال كثير من المعلمين اليوم ممن يسكنون ، فيما يظنون ، بالزمة مؤسساتنا التعليمية والفكرية والعلمية بما فيها الجامعات ذاتها .

وانا لنسائل أنفسنا دوما عن السر وراء هذا الانحلال ، ولنسبه منذ الآن « فقدان الذاكرة الثقافية » ، ويبدو أن هناك سببين يصنعان المقصعة إلى جانب غيرها بغير شك . السبب الأول هو انتشار الوم القاتل الذي يؤس بان الحضارة واحدة وإن الحضارة الغربية اليوم هي « الحضارة » ( بال التصريف ) ، وأن من أراد أن يكون « متحضرا » و « متدينا » فعليه بالأخذ عن الحضارة الغربية . وكما كانت الحضارة الغربية قد بلغت غاية نضجها فانها تقدم اليوم فكرا وفنا ناضجين ( وإن كانا للمع الحيرة فكر الانهيار وفن ) ، فإذا ما قورن بهما ما أنتجته التراث المصرية منذ مائة عام مثلا أو حتى منذ خمسين عاما ، يدا هذا الانتاج ضئيلا أو سادجا إلى جوار « عطلة » للانتاج الغربي و « عمقه » فكان الازورار التدريجي عن هذا الماضي مهما يكن قريبا .

السبب الثاني هو طغيان الاهتمام بالحركات السياسية والاجتماعية في الأرضين عاما الأخيرة مصحوبا ، في الحسنة والمشرين عاما القربية منا ، بانشغال المهنيين بشؤون الفكر عندنا ، على اختلاف درجاتهم وتنوع اهتماماتهم ومياديتهم ، وشيئا فشيئا ، ينيل الرزق من أسهل الأبواب وأكثرها تمردا ، والانخراط في مظاهرة الاهتمام بشؤون الحياة ينوما بعد يوم فاخذت تقل النظرة المتعمقة ، واخذت تنسد النظرة الباحثة فيما لا يتصل بالمحاضر مباشرة ، لأن البحث في التراث يحتاج إلى تعمق وتفرغ وتجرد .

« الأعمال الكاملة » لكل من جمال الدين الأفغاني وعبد الرحمن الكواكبي ومحمد عبيد رفاعية رافع الطهطاوي وقاسم أمين . وستتوقف هنا بالنظرة الفاحصة عند هذه المنشورات الأخيرة .

#### ٤ - أساسيات منهجية

ونشير أولا إلى امرين مهمين : أولهما أن هناك مستويين من الهدفية وراء نشر التراث ، وهذان المستويان يتكاملان ، ولكل موقع الرؤية فيهما مختلف . أما المستوى الأول فهو يخص الهدفية البعيدة ، وهي غير شك تأكيد الاستمرارية الثقافية على نحو أو آخر ( نمر كل من نصوص حملات تحتس الثالث وكتاب « فتوح مصر والمغرب » لابن عبد الحكم ، هو من الأعمال التي تهدف في النهاية إلى تأكيد الاستمرارية الثقافية ، ولكن هذه الاستمرارية أوسع وأكثر مباشرة في الحالة للثانيئة منها في الأولى ، على الأقل لأول وعلة ) . نهدف كل نشر للتراث هو هذا في نهاية الامر ، ولذلك فإن هذا المستوى يحتوى شحنة انفعالية واضحة ، تتصل في معية معرفة الماضي لأنه ماضينا « نحن » . أي هذه المجموعة التي انتمى اليها ، وهي تخصصي بأبيضا واسودها معا .

أما المستوى الثاني فهو مستوى البحث العلمي . وهنا يجب على الباحث أن يتجرى من كل اتجاه انفعالي ما استطاع ، حتى ولو كان ينتمى إلى الأمة صاحبة للتراث . وفي هذه الحالة الأخيرة يجتمع المستويان من الهدفية عند نفس الشخص . ولكن سلوكه على المستوى الثاني ينبغي ألا يتأثر بهدفية المستوى الأول . وهنا تضع أيدينا على سبب جوهرى من أسباب نجاح كثير من منشورات التراث التي يقوم بها أشخاص غريباء عن الأمة صاحبة التراث ، ذلك أنه تتوفر لديهم ، حينما يشاءون ، النظرة المحايدة الموضوعية التي تقع تحت تكوين إزاءه شيء ينتمى إلى « الآخر » وليس إلى ذاتنا .

وننقلنا هذا إلى الامر الثاني ، وهو أن توقف الباحث في ميدان نشر التراث لا ينبغي بحال أن يكون موقفا دفاعيا تعجيبيا ، والا شؤ للتراث ببعض هذا الدفاع والتعجيد ، لأن التراث ينبغي أن يظهر على ما هو عليه بقدر الامكان . والعكس صحيح أيضا ، فلا ينبغي للباحث ، من حيث هو باحث ، أن يفت من أجزاء من التراث موقفا هجوميا أو تحقيريا . لأن عثمان وعليًا والحارث جينيين جينيين وعلى حد سواء إلى التراث الشيعي

وسط هذا ولجو العام لم يتمدد من يمتد في العشرين عاما الأخيرة بثرات الفكر المصري الحديث لسبب أو لآخر ، ومن وجهات نظر مختلفة . وهذا الاهتمام بالتراث ينطلق ثقله في اتجاهين : الاتجاه الأول هو للبحث في الشخصيات وفي المسائل ، ونذكر في هذا المجال على سبيل الإشارة أعمالا جيدة قام بها الأستاذ محمد عبد الفتى حسن وحسن المطار ولدكتور على الحديدي « عبد الله النديم خطيب الوطنية » والدكتور حسين فوزى النجار « رفاعية الطهطاوي » و « أحمد لطفي السيد » والدكتور ماهر حسن فهمي « قاسم أمين » . الأستاذ محمد عبد الفتى حسن والدكتور عبد العزيز الدسوقي « روضة المدارس » ، إلى جانب دراسات أخرى في الصحافة وفي التربية وفي شخصيات عامة ، مثل على مبارك وغيره . ويضاف إلى هذا كله الرسائل الجامعية مما نشر أو لم ينشر ( وما نشر منها « الفكر السياسي للامام محمد عبيد » ، للأستاذ عبد الحامى محمد أحمد ح » .

ولكن دراسة الشخصيات والمسائل لا يمكن أن تتم على نحو متين قويم إلا بتوافر نصوص المؤلفين ، بل ولافتالي إذا أضفنا : وتوافر كل النصوص لكل المؤلفين ، حتى ولو كان موضوع الاهتمام هو مؤلف واحد أو مسألة واحدة . فكيف نفهم محمد عبيد إذا لم يكن بين أيدينا مؤلفات الأزهرين من زملائه ؟ وكيف نفهم الفكر السياسي للحركة العربية إن لم يكن بين أيدينا مؤلفات عبد الله النديم وأديب استحق وحسين المرصفي ومحمد عبيد ؟ وكيف نفهم أحمد لطفي السيد إن لم نقرأ في ضوء كتابات قاسم أمين وأحمد فتحي زغلول وغيرها ؟ وهكذا فإن الاتجاه الثاني والأهم في ميدان الاهتمام بالتراث انما هو نشر النصوص ذاتها .

وهنا أيضا نجد أمثلة على للشباط في هذا الميدان ، وإن كان الإنتاج هنا قليلا جدا ، والجيد منه أقل . ومن أهم ما نشر دراسة الدكتور محمود فهمي حجازي التي سنشير إليها فيما بعد ، كما قدم الدكتور محمد أحمد خلف الله جزءا من مذكرات عبد الله النديم لم تكن قد طبعت من قبل « عبد الله النديم ومذكراته السياسية » . وقد قامت سلسلة « كتاب الهلال » بنشر عدد من النصوص لمحمد عبيد وجمال الدين الأفغاني ( بعد نشرها لعدد من مذكرات شخصيات مهمة تخص منها بالذكر أحمد لطفي السيد في « قصة حياتي » ) . ثم يأتي عدد من النصوص قام بنشرها الدكتور محمد عبادة تحت عنوان

( د ) فحص النص داخلياً وتبني أجزائه والانتباه الى مدى اتساقها الداخلي واتساق النص مع نصوص أخرى للمؤلف ، ومدى اكتمال النص ذاته ككل .

أما تفسير النص فانه يكون بالتقديم له ثم بالتعليق للمستمر على أجزائه . ويوضح التقديم نتائج ضبط النص ، ويحاول وضعه في الإطار الزمني لتأليفه ، وتحديد غرض مؤلفه منه ، وبيان مكانه من مؤلفات كاتبه الأخرى ان وجدت وعرض تقسيماته الداخلية وكيفية ارتباطها ، ومدى تأثيره من بعد تأليفه ، ان كان قد تم له تأثير ، وغير ذلك مما يناسب . أما التعليق فانه كما اشترط ينبغي أن يكون مستمرا مع تطور أجزاء النص ، وهو يقوم بتفسير الفساض من الاشارات وتحديد المقاصد البعيدة لمباراة أو فقرة ، وربط أجزاء للنص ، والتعريف بما لم يعرف به المؤلف ، وفي إطار عصره ومن وجهة نظره . والهدف من كل هذا هو تيسير قراءة النص للقاري . ويقوم التقديم والتعليق من بين ما يقومان به بوظيفة للخريطة السياحية والدليل للسياح الذين يضعها السائح بيز يديه وهو يقول في أرجاء موقع أثري ويشاهد مسجد السلطان حسن أو تمثال رمسيس الثاني مثلا . والنص بغير تقديم ولا تعليق هو كروية هذا التمثال في أعين أغلبنا اليوم : فهل تعرف زمن صاحبه ؟ ومن صنع التمثال ؟ ولم صنعه ؟ ومن أي حجر تم ؟ وأين ؟ ومتى ؟ وأين وضع التمثال أصلا ؟ وأين وجد ؟ ولم وضع في مكانه هذا اليوم ؟ ومتى ؟ وما طوله ؟ وما وزنه ؟ وما مغزى موقف الساق اليسرى الممتدة الى الامام ؟ وماذا في يدي الملك ؟ وماذا يلبس على جسده ؟ ولم كان صدره عاريا ؟ وما المكتوب على للتمثال وأين ؟ وماذا يحمل الملك فوق رأسه ؟ وما مكونات هذا التاج ؟ وما اسمه ؟ وماذا في ظهر للتمثال ؟ ولماذا ؟ الى غير ذلك . وهكذا دور التقديم والتعليقات : هو توضيح النص وإبراز خفاياه وتحديد معانيه ومقاصده . وتنقسم التعليقات الى لغوية وتاريخية وضمومية ، وما شابه ، بحسب أنواع النصوص . وفي حالة تواجده أثر من مخطوط أو مطبوع فإن من مهمة التعليق المستمر أن يثبت الاختلافات بين المخطوط أو طبعت الكتاب في حياة مؤلفه .

٣ - ان الناشر في خدمة النص ، وليس العكس وعلى هذا فليس النص مناسبة لاطهار آراء الناشر الشخصية في الأمور التي عالجهها للكتاب وذاك اذا كان المقصود من النشر ان يكون لغرض علمي .

الاسلامي ، وينتمي احمد مرابي ومحمد سلطان مما الى التراث السياسي المصري الحديث ، وعلى الباحث من حيث هو باحث الا يتجامل على محمد سلطان أو أن ينتصر لمرابي . أما ان شاء ان يفعل ، وله ان يفعل ، فانه لن يصبح في هذه الحال باحثا علميا بل صاحب رأى أو مفكرا أو سياسيا ، وعليه ان يدل برأيه الشخصي في غير مجال البحث العلمي . فالقاعدة الذهبية هنا هي:

### الحقيقة والحقيقة وحدها هي الطلب

والحق ان هذه القاعدة الجوهرية هي التي تحكم كل بحث ، وهي التي تحكم أيضا ، بشكل مباشر أو غير مباشر ، قواعد البحث في التراث . ومن أهم هذه القواعد التي نورد التأكيد عليها في هذا المقام ما يلي :

١ - ينبغي أن نميز في وضوح بين « طبع » التراث و « نشر » التراث ، فالنشر بالمعنى الاصطلاحي الواجب له ( وهو المقابل لـ *Edition* في الانجليزية وغيرهما ) يعني ضبط النص ، وهذا هو معنى « التحقيق » ، ويعني أيضا خدمة النص بالتفصيل المستمر ، وهذا هو معنى « التقديم » و « التعليق » . أما « الطبع » فانه مجرد نقل النص من مخطوطه الاصل ، أو من طبعة سابقة بصدقة ، الى ورق حديث عليه حروف الطبعة . وينبغي علينا أن نكون صرحاء ، وان نعترف بأن معظم مكونات ذلك الطوفان الذي أطلق عليه اسم « نشر التراث » ، انما هو في الواقع « طبع » للتراث الاسلامي أو المصري الحديث لا أكثر ، وليس بحال « نشر » له بالمعنى الذي حددناه منذ ستور .

٢ - يعني « ضبط » النص أو « تحقيق » ما يلي على الاخص :

( ا ) التثبت من نسبه الى مؤلفه .

( ب ) تحديد حدود النص بداية ونهاية ، والتثبت من عنوانه ، ومن زمن تأليفه ونشره ان كان قد نشر ، وطبعاته ان تكرر طبعه .

( ج ) الرجوع كلما أمكن ذلك الى المخطوط الاصل ، او الى أقدم أو اوثق المخطوطات ، او الى آخر طبعة تمت في حياة المؤلف وبموافقة ، او الى أول طبعة على الاطلاق مع النظر فيها ، ومراعاة احترام ترتيب مكونات ذلك المخطوط أو المطبوع .

شخص « محقق » تلك النصوص أو طابعها ، فنحن لا نعرفه ، بل نعرف أعماله . وحينما يكون العقل المصري ذاته في خطر يسقط كل تبرير للسكوت أو للتساهل ، بل يصبح السكوت والتساهل جريحتين - أن الحقيقة وحدها هي الجديرة بالذكر وهي وحدها المنجية للمفيدة .

٣ - وثالث الأسباب في نص تلك الطبقات فحسنا لا يعرف التساهل الضعيف أن صاحبها كثير التشديق بالمنهج العلمي في التحقيق الذي يقول أنه اتبعه ويكرر الإشارة إليه والإشادة به مرات ومرات .

٤ - ورابعها أن صراحتنا توازي صراحة صاحب تلك الطبقات نفسه ، الذي هاجم بعض الآخرين مثل الدكتور محمد أحمد خلف الله والدكتور سليمان دنيا ( الأعمال الكاملة للإمام محمد عبده ، الجزء الأول ، ص ٢٦٣ وما بعدها ) والذي يقول بالنص عن نشرة الشيخ محمد رشيد رضا لمؤلفات الشيخ محمد عبده في جزء « المنشآت » من « تاريخ الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده » يقول أن جهده رشيد رضا تبخض « عن عمل هزيل ومشوه وهيب » تمثل في الجزء الثاني من تاريخ الأستاذ الإمام ( المرجع السابق ، ص ٢٠٣ ) كما أنه يتهم نفس الناشر بالوقوع في « الخطأ » ( ص ٢٠٥ ) . وسري القاري منا أن معظم الأوصاف التي نسبها إل عمل الشيخ رشيد رضا ، بل أكثر منها ، إنما تنطبق على الطبقات التي قدمها هو نفسه .

٥ - أخيرا ، فإنه قد سبق لنا أن حددنا بإيجاز سريع لهم مواقع تقديرا لهذه الطبقات في حضور صاحبها نفسه ، في أثناء ندوة أقامها مركز دراسات الشرق الأوسط بجامعة عين شمس ، منذ حوالي عامين ، وكانت مخصصة لما يسمى « بالعقل العربي الحديث » ، حيث أشرنا إلى أنها مضللة ومضطربة وباعثة على الاضطراب وأن عندها خير من وجودها ، وأن تحقيق ثرات العقل المصري للحديث لا يزال في حاجة إلى أن يبدأ فيه من البداية ذاتها وعلى نحو صحيح . وقد رد صاحب تلك الطبقات ردا لطيفا على ملاحظتنا تلك بأن قال : أنها ( أي مطبوعاته ) قد لا تمجّب البعض ولكنها تمجّب البعض الآخر .

ومن الواجب علينا مادمتا نهتم بالحقيقة أن نقول أن صاحب تلك المطبوعات متحمس أشد الحماسة لنشر التراث ، بل قد يبدو أنه غشش النية ومن دولفه الاخلاص ، وهذه كلها أمور حسنة في نظر الجميع ، كما أنه مهم بقضية

وهناك من ألوان « الطبع » ما يكون مقصودا منه الرد على النص ردا تفصيليا أو تنقيده فقرة فقرة ، وهذا أمر مشروع ، ولكنه لا يدخل في عداد النشر العلمي . ونفس الأمر كذلك مع اتخاذ النص وسيلة لاثبات آراء الناشر في الموضوعات التي تحدث عنها مؤلف النص . أن الناشر بشخصه لا يهم القاري للنص في شيء ، لأنه مجرد خادم للنص . فالقاعدة الذهبية في هذا المقام هي : على الناشر أن يكون كالحيط الشفاف الذي ينقل بأكبر قدر من الأمانة والصدق ما عليه الشيء للأصل ، وهو هنا نص المؤلف . أما إذا غير المحيط الناقل ، كالنظارة الملونة ، من معالم الشيء المنقول ، فإنه لا يصبح أمينا ولا صادقا ، ولا ينبغي الاعتماد عليه . وهنا يصبح المنقول ليس دالا على الشيء الأصلي ، بل على ناقله وحسب وهو هنا الناشر المزعوم .

#### ٤ - فحس « الأعمال الكاملة »

سبق أن أشرنا إلى أن نشاط الباحثين في مجال نشر تراث الفكر المصري الحديث محدود إذا قيس بنشاطهم في تقديم الدراسات عنه ، ولئى أن الجهد من هذا الإنتاج قليل جدا إلى حد الندرة . وتمثل الآن المكتبات المستوردة للمكتب البيروتية ببجملات ضخمة يباع بعضها بفترات الجنيهات المصرية ، وعليها عناوين طنانة هي « الأعمال الكاملة » لمحمد عبده ورفاعة الطهطاوى وغيرها ، كما سبق أن أشرنا في آخر الجزء الثاني من هذا المقال . ونريد الآن أن نعرض لهذه « النشرات » ( وسيتضح بعد قليل أنها مجرد طبقات وطبقات سيئة ) عرضا نقديا واضحا صريحا . وسنبذل في هذا الموضوع الصريح إلى ما يقرب من غايته واضعنا النقاط فوق الحزوف يندلعنا إلى ذلك الأسباب والذرائع التالية :

١ - أولا وأهمها أن هذه « الطبقات » تشكل ظاهرة مرضية في مجال للبحث العلمي وخطيرا حقيقيا ، ليس على التراث نفسه فقط بل كذلك على هؤل الناشئة من الباحثين والقراء . وعلى أعمال الباحثين بعامه ، الذين قد لا يجدون إلا هذه الطبقات بين أيديهم ، فيصيب البحث الأدبي والتاريخي والفكري انخفا لا يسهل الشفاء منها سريعا ، لأنها تقوم على نشرات غير علمية ليست بذات قيمة حقيقية .

٢ - ولأنها أن موضوع دفاعنا إنما هو العقل المصري ذاته ، وليس نشرة أخرى متأخرة قام بها آخرون ، وبالتالي فإن موضع الهجوم ليس

تخليص باريس • • • ولن تخرج بلاخطاتنا من فراغ . بل من خبرة تأدب التعامل مع النصوص نرجو أن تكون قد طبقت في دراستنا عن « نيسدون » لأفلاطون وفي « محاكمة سقراط » ، الذي يحوى دراسة لنصوص ثلاثة - محاورات له أيضا ( القاهرة ، ١٩٧٣ ) • كما أننا عالجن بعضها من أفكار كل من رفاعة الطهطاوى وجمال الدين الأفغانى ومحمد عبده وقاسم أمين وعبد الرحمن الكواكبي ، أما في دراستنا عن « العدالة والحرية في فجر النهضة الحديثة » ( للمبدد الثلاثة من سلسلة عالم الفكر ، الكويت ، ١٩٨٠ ) أو في « العدالة والحرية في الفكر المصرى الحديث ١٧٩٨ - ١٩١٤ الذى يصدر قريبا •

ونشير من الآن الى أن الملاحظات التى سننتهجها تنطبق على كل مطبوعات تلك « الأعمال الكاملة » لأن الروح واحدة ، ونفس اليد هى التى أخطأت هنا هناك ، كما أننا سنشير الى أخطاء أولية جانا وقتت فيها تلك الطبعات • والحكمة التى ينبغى أن نستخرجها من ذلك هى : من لا يعرف كليات المسائل ليس قادرا ولا مؤتمنا على معالجة كتابها • ونفصل الآن متعللين قول القارئ الكريم : « والله لا يستحيى من الحق » •

#### ١ - الخلط بين الطبع والنشر وعدم فهم معنى التحقيق وتعليق

أشرنا من قبل الى معاني هذه الاصطلاحات ، وتسمى تلك للطبعات موضوع حديثنا أنها تحوى تقديرا وكثيقتا وتعليقا للمؤلفات المطبوعة • ولكن الواقع غير ذلك ، اذا استثنينا التقديم ، على الرغم من أن الاغلب عليه هو السذاجة والانفعالية والرغبة في التفخيم والتعجيد بغير انضباط • أما تحقيق النصوص ، فاما أنه غير حادث ، لانه لا يرجع الى المخطوطة الأولى ( والمظهر مثال على ذلك مخطوطة خطاب محمد عبده الى الأفغانى من بيروت التى سننشر في طهران عام ١٩٦٣ ولن يدرك عنها الطابع شيئا لا هى ولا الفزاسات المهمة التى استخدمها عام ١٩٦٦ وتبيل عام ١٩٧٢ حين طبع مؤلفات محمد عبده ، وسنعود الى هذا الخطأ مرة أخرى ) بل لا يرجع أحيانا الى الطبعة الأخيرة التى صدرت في حياة المؤلف ( كما هو حادث مع نص « أم القسرى » الذى لا يعتمد فيه على الطبعة الصادرة في حياة المؤلف والتى تتسنى على خلفها باسم « السيد للترانى » ، وإنما على طبعة حديثة صدرت في حلب ١٩٥٩ ، « لأعمال الكاملة لمحمد الرحمن الكواكبي » ، ص ١٢٢ ) ، وأما أنه يتم على أميس تصبغها عجيبة ، كسبها

التقدم والنوعية ، وقد يكون هذا أمرا حسنا • ومع ذلك فإن الحساسية وحسن النية والاخلاص أمور لا تكفى لإخراج باحث جيد ولا يستغنى عنها عن أخطاء علمية شنيعة ، كما أن الاعتناء بالتقدم والنوعية قد يكون حسنا على مستوى للرأى والسياسة ، ولكنه يؤدى الى أخطاء « مبيبة » على مستوى البحث العلمى الذى ينبغى فيه توافر شرط التجرد المنهجي والابتعاد التام عن الاحكام الأخلاقية والذاتية • ولرجو أن يتحقق القارئ منا أنه لم تتوافر لتلك المطبوعات وسائل البحث العلمى الحققة وشروطه الضرورية •

ونوجز أولا أهم الأخطاء وأوجه النقص التى زخرت بها تلك الطبعات :

- ١ - الخلط بين الطبع والنشر ، وعدم فهم معنى التحقيق والتعليق •
- ٢ - عدم الانتباه الى حدود دور الناشر أو المحقق •
- ٣ - عدم مراعاة بعض الأساسيات في منهجى التحقيق العلمى •
- ٤ - الافتقار الى الروح النقدية وسيادة الروح القطعية •
- ٥ - التمسك فى الاحكام وسيادة النزعة الانفعالية •
- ٦ - التسرع فى الاحكام والامتنعاجات •
- ٧ - سذاجة الفهم والحكم •
- ٨ - للاعتناء •
- ٩ - إهمال اللغات وإدخال اعتبارات ايديولوجية وسياسية في أثناء تحقيق النصوص والتعليق عليها •
- ١٠ - ضيالة خدمة البهى في النهاية •

وسنفصل الآن هذه الأخطاء والتناقضات ، وسنركز في الاغلب ، اختصارا ، على « الأعمال الكاملة لمحمد الرحمن الكواكبي » ، القاهرة ، ١٩٧٠ وعلى « الأعمال الكاملة للإمام محمد عبده » ، بيروت ، ١٩٧٢ • ولابد هنا من للاشارة ، في مقابل هذه « الطبقات » ، الى عمل نعمه نودجا رائعا للنشر العلمى الدقيق ، وهو كتاب الدكتور محمود فهمى حجازى ، « أصول الفكر المصرى الحديث عند الطهطاوى » ، القاهرة ، ١٩٧٤ ، الذى ضمنه نشره لكتاب « تخليص الإبريز في



يحدث ) . ان صاحب الطبقات لم يحقق شيئا في هذه الحالة المينة على الاقل ولكنه يدعى مع ذلك ليس التحقيق ، فقط بل و التحقيقات ، كلها لهذا النص المترجم المسكين .

## ٢ - عدم الانتباه الى حدود دور الناشر

اشرنا من قبل الى ضرورة توافر شرط « الشفافية » عند الناشر العلمي الحق ، أي ان عليه الا يقف حائلا أو مشوها بين النص والقاري وان يكون الموضوع الوحيد الذي يحق له التدخل فيه رايه هو ايات ما يبدو له انه افتقار الى الاتساق اما في النص أو عند المؤلف ككل . ولكن ما نحن نجد طابع هذه « الأعمال الكاملة » يتدخل لاثبات رايه كلما سنحت سانحة ، وكلما سمح النص ، بل عندما لا يسمح أيضا . فما هو ذا يسمح لنفسه بمعارضة رأي القاري الذي يقول : « وهكذا كانت دولة الأمويين تحت سيطرة أهل الحل والعقد لا سيما سرية بني أمية » ، فانتظمت على عهدهم الاحوال ، ( ص ١٨١ ) . ولما كان الطابع شديدة الحساسية بآراء هؤلاء « المرأة » ، فانه ينتفض ليثبت حاشيا يهاجم فيه وينفي عنهم صفة أهل الحل والعقد ، ولا نناقش هنا صحة موقفه الشخصي ، وربما تؤيده ، ولكننا نعرض على ان يتدخل الناشر ليحصل من النص المنحوس طمينة لاهل آرائه الشخصية ، وكان في رسمه كتابة مقال بل كتاب بأكمله ان شاء ليظهر فيه هذه الآراء . ونفس الامر أيضا حين يتدخل الطابع في صفحات ٢٢٥ ، ٢٥١ ، ٢٦٥ . ولندع جانباً الحكم بشأن مقدار قيمة تلك الآراء التي اجتمعت بالباتها على حساب النص .

## ٣ - عدم مراعاة قواعد أساسية في التحقيق العلمي

اشرنا من قبل الى عدم مراعاة الطابع لقاعدة الاعتدال في المخطوط الأصل أو الأقدم أو الطبعة الموثقة . كذلك فانه لا يشير أحيانا الى مصدر ما يطبعه ولا الى الطبقات السابقة لبعض النصوص . هكذا كان الحال مع « رسالة الواوالت » ، « الأعمال الكاملة للإمام » ، الجزء الأول ( ص ٢٠٦ ) التي لا يذكر أين تقع بالضبط في جزء « اللغات » عند رشيد رضا ، كما انه لا يذكر ان رشيد رضا حذفها من الطبعة الثانية ، وهو المتداول . ويحس المرء ، وكان صاحب طبعة هذه « الأعمال الكاملة » يريد ان يمنع القاري من الرجوع الى مصادر أخرى ، وان يحبس بين أسوار طبعته هو وحده .

سنبين بعد حين . كذلك فاننا سنعود في النهاية الى فقر تعليقات الطابع .

ومما يدل على الخلط بين المفاهيم للنشر إليها تعليق صاحب الطبقات على طمينة لكتاب « أم القرى » صدرت في سلسلة « كتب ثقافية » ، يقول فيه : وهي كثيرها من الطبقات ، قد خلت من أي تعليق أو شرح أو تحقيق ( ص ١٢٤ ) . ونستأمل : وما الفرق بين الشرح والتعليق ؟ واليس صوابا أن التحقيق يأتي قبل التعليق ؟ ويدل على ذلك الخلط أيضا قوله عن كتاب التعليقات على شرح الفرائد للفقاه المضنية ، الذي طبع باسم محمد عبده ونسبه إليه في وضوح رشيد رضا والاستاذ الأكبر مصطفى عبدالرازق ، ان ذلك الكتاب « اما هو للأفاني وأن جهد محمد عبده فيه اما هو جهد الصياغة بعد التلقي » ، ثم التحقيق والتعليق ، « الأعمال الكاملة للإمام محمد عبده » الجزء الاول ، ص ٢١٨ . فهذه القول متناقض ولا يسدل على ادراك لمعنى التحقيق والتعليق مما . فالنصف الاول من الصبارة الأخيرة ( هو جهد الصياغة بعد التلقي ) ينسب الى محمد عبده صياغة الكتاب ، فكيف يحقق محمد عبده بعد ذلك ما صاغه هو نفسه ؟ وكيف يعلق بينما قام هو نفسه بصياغة التعليقات ؟

ودليل ثالث على الاستخدام للأجوف لكلمة « التحقيق » بل على عدم ادراك معناها ذاته ، ان صاحب الطبقات في مجلده عن « الأعمال الكاملة لقاسم أمين » كان قد اوكل ترجمة نص كتبه قاسم أمين بالفرنسية الى شخص آخر . وكاننا عز عليه ان يشاركه مشاركا في عملية تسمى لو تفرد بها وحده ، فراح يقول عن ذلك : اما انجاز ترجمة هذا الكتاب فهو للصديق ( فلان ) . لنا فيه التحقيقات والتعليقات والترجمة الموزعة لا ذكر في نصه من أسماء الأعلام » ( ص ١٣٠ من الجزء الاول ، وراجع كذلك ص ٢٤٧ ) . وإذا رجعنا الى نص تلك الترجمة في ذلك المطبوع ( ص ٢٤٩ - ٢٤٦ ) وجدنا حقا حوال ثلاثين حاشيا عن بعض الأسماء الأوروبية ، وخمسين آخرين ، كل في سطرين ، عن بعض الاسلايين ، اما التعليقات المزعومة فانها لا تزيد على الاربعين حاشيا خصص قسم كبير منها لتحديد أوقام الآيات القرآنية ( وكان هذا هو قلة الجهد التعليقي التحقيق العلمي ) . اما معظم التعليقات الأخرى فان الصمت عنها كان سيؤدى الى نفس نتيجة انبائها . ونأتي الآن الى هذه التحقيقات المزعومة : هل هي أولا ، تعليقات ، أم تحقيق واحد ؟ ثم أي تحقيق هذا ؟ النص مترجم من الفرنسية ؟ أم للنص الفرنسي ذاته ؟ ( وهو ما لم

في « كافة » المصور وفي ظل « مختلف » الانظمة ولكننا ننكر على اليقين أن يكون هناك انسان واحد قد توافر له ذلك . ان الباحث العلمي هو الذي يعرف حدوده ويعرف كيف يسيطر على قلمه وعلى فكره قبل قلمه . ويظهر الافتقار الى الحس النقدي من قول نفس الكتاب ( ص ٢٦ ) : « وفي مصر وجد الكواكبي المناخ الحر والجو الصحي الذي يتيح له ، لا مجرد ( نشر اصول ومسودات الفصول .. الخ » . فهل كانت مصر عام ١٩٠٠ وما بعدها يقليل ذات مناخ حر وجو صحي حقا ؟ وبأي معنى ؟ وفي أي ميدان ؟ وهل فكر الكاتب قبل أن يقول هذا في بحث امكان حدوث منه ؟ ان من يقول هذا ، على ذلك النحو بغير تخصيص ، لا يتحدث عن معرفة بذلك العصر ، ولا يمكن أن يؤتمن على « تحقيق » تراثه وتفسيره .

ومن مظاهر الافتقار الى الحس النقدي ايضا ان الطابع يستخدم تعبيرات مطلقة لا يطلعا من يمي معاني الكلمات ويزنها قبل اصدارها . يقول مثلا في نفس الكتاب ( ص ١٠١ ) : « فهل بعد هذه الصور التي قدمها الكواكبي والآيات التي خطها بقلمه ، والقضايا التي اثارها ونثرها في كتابيه الخالدين « أم القري » و « طباع الاستبداد » شك في أننا بجزء عبقري نادرة ، وبنا تضال عبيد ، وصرح من صروح الفكر العربي التقدمي جدير بالدرس المستفيض والتقدير السامع ، وايضا التقليد والاحتذاء » . واننا لا ندرى سبب نسبة هذه « المبكرة النادرة » الى كاتب مثل الكواكبي ولو كان الكواكبي هكذا فكيف سنصف محمد عبيد مثلا او كيف نصف غيره ممن يظهر الكواكبي في آخر الصف الى جانبهم ؟ وكيف ينسب كاتب مسيطر على قلمه وفكره « العناد » الى بناء فكري ما ؟

ونشير اخيرا الى اعجوبة أخرى من غرائب سطور هذه الطبقات الفريدة حقا ، حين يقول في نفس الكتاب ( ص ٧٣ ) : « ونحن نريد أن نقول للذين سيبهرون اكثر من اللازم لهذا الفكر الناضج الذي قدمه الكواكبي في نطاق الفكر الاشتراكي أن ( كذا وكذا ) .. كما أنه لم يكن شذوذا على جريان نهر الفكر التقدمي العربي الاسلامي الهادئ منذ اربعة عشر قرنا من الزمان » . ونبدأ أولا بالاعتراف بشيء : أن عقلنا المحدود لا يفهم معنى تبشير سيبهرون اكثر من اللازم ، ولا نظن أن العقلاء سيهفونه . قالوا : فان الكاتب يقطع في هذا المكان وفي غيره أن الاشتراكية من تراث الاسلام السابق . ولن نقطع نحن بضد ذلك ، ولكننا نقول وفي غاية التواضع ان الأمر بعيد جدا عن أن يكون كما يتصوره الكاتب . قالنا : من أين أتى له انه كان هناك فكر عربي اسلامي

وسنشير الى مخالفات أخرى لقواعد التحقيق العلمي ، وخاصة تحت عنوان « التعسف في الأحكام » . ونلاحظ اخيرا أن « مراجع » الطابع في شتى مطبوعاته جديرة بالنظر ، فهي تحوي الغالي والرخيص ، وفيها مالا صلة له بموضوع الطبع ، اللهم الا بهدف اطالة ثبت المراجع أو ارضاء هذا المؤلف أو ذاك ( مثلا الدكتور محمود قاسم ) . ومن عجائب المراجع اثبات « مختار الصحاح » في « الأعمال الكاملة لعبد الرحمن الكواكبي » . ص ٤٣٩ . على أنه من « مراجع الدراسة والتحقيق » .

#### ٤ - الافتقار الى الروح النقدية وسيادة الروح القطعية

هذا محل عثرة كبرى من اخطر الأخطاء التي يتعرض للوقوع فيها المرشحون لقب الباحث العلمي ، وان نصيب الطبقات التي نفحصها هنا من ذلك لعظيم . ونعني بالروح النقدية الانتباه الى أن المواقف ليست واحدة الوجهة بل متعددة الوجوه . والى أن الرأي يقابله دوما الرأي الآخر ، والى أن اليقين نادر الحدوث في ميدان المعارف الإنسانية ، وبالتالي فلا ينبغي للباحث أن « يقطع » وأن « يجزم » وأن « يحسم » الا في حالات نادرة جدا . وبمباراة أخرى فان عليه دائما أن يترك الباب مفتوحا لبعيد مختلف أو مخالف . فاذا نظرت في المقدمات « التحقيقية » المزعومة لتلك الطبقات وجدتها تزخر بما يشهد بسيادة الروح القطعية ( انظر مثلا في « الأعمال الكاملة للامام محمد عبيد ، الجزء الأول ، ص ٢٠٦ - ٢٠٨ - ٢١٠ ، ٢١٦ ، ٢٢١ - ٢٢٥ - ٢٢٩ - ٢٦٦ ) . ويميز الدكتور أنور عبد الملك عن نفس الموقف حين يقول في رسالته الكبرى « الايديولوجية والنهضة الوطنية ص ٣٩٥ هامش ٤١ من الطبعة الفرنسية ، ان نشرة « الأعمال الكاملة لجمال الدين الأفغاني » تعتبر وكأن لا وجود لمشكلات يصعد الكتابات الجسوبة إلى الأفغاني وهذا هو عين ما نقصده بالافتقار الى الروح النقدية عند طابع هذه النشرة وغيرها مما نحن بسبيل الحديث عنه .

ومن أعجب سطور تلك الطبقات التي تنطق بانعدام الروح النقدية وسيادة النزعة الى الأحكام القطعية ، ما يقوله هامش ص ٢٥١ من « الأعمال الكاملة لعبد الرحمن الكواكبي » : « لقد اثبتت جميع تجارب الأمم في كافة العصور وفي ظل مختلف الأنظمة الاجتماعية ، ان أجهزة الحكم وأشخاص الحكم لابد وأن ينحرفوا الى سلوك الاستبداد .. الخ » ونحن نشهد القراء أنه لم نطلع على « جميع » تجارب الأمم

المشرق وبين الأتراك العثمانيين ، وستجد أن النتيجة ( ظهرت لنا مسلمات ففوة الكواكبي ) لا تعتمد على أساس ولا تخرج من المقدمات المزعومة .

وانظر كذلك الى طريقة رفضه لقول الغائلين بأن الكواكبي اقتبس في « طبايع الاستبداد » من كتاب إيطالي ، وستجد أنه يستخدم تصيرات انفعالية واعتبارات لا تقوم على دراسة للؤلف الايطالي ولا على دراسة مباشرة وتفصيلية لا كتبه المستشرقون الذين قالوا بذلك الرأي ، وكان الطابع يكتبه بهز رأسه قائلا : « غير معقول ! » ( ص ١١٨ - ١١٩ خاصة ) وإن روح النصف واستخدام « الأدلة الانفعالية » ليظهر بوضوح في سطور من نفس الكتاب ( ص ٤١ - ٤٢ ) تقول : « وإذا كان هذا القدر كافيا في دفع الشبهات غير العربية ، الخاصة عن فكر الكواكبي ونضاله السياسي ، وفي دحض « الأدلة السلبية » التي يواجهها الباحث في هذا الموضوع ، فإن تحت أيدينا ، ولله الحمد ، العديد من « الأدلة الإيجابية » ، بل للضحة ، التي لا تدع مجالاً للشك في أن فكرة المروية بمنها للقومي الحديث ، قد بلغت عند الكواكبي حداً من النضج ودرجة من الوضوح تستحق إلى جانب الإبراز ، الفخر والاعتزاز . وإن نتحدث عن فزارة الفخر والاعتزاز ، ولكننا نشعر إلى أننا لا نجد تبريراً لاستخدام تعبیر « ولله الحمد » في هذا السياق ، ولا نظن أن هذا عقلاً عادلاً سوف يوافق على النتيجة التي تنتهي بها تلك السطور ، والتي يريد الطابع فرضها فرضاً ، لأن أي قراءة للكواكبي سنرى فيه كتاباً ذا وجهة إسلامية في جوهرها .

وإذا نظرنا لأن في طيبة « الأعمال الكاملة » للإمام محمد عبده ، وجدنا فيها العجب العجيب تحت غطاء قواعد التحقيق العلمي المزعوم ومعايير الدققة جداً . ولننظر مثلاً في اعتبارات رفضه نسبة « رسالة الواردات » إلى الشيخ محمد عبده ونسبتها إلى جمال الدين الأفغاني . والاعتبار الرئيسي الذي يقول عنه الطابع في اعتناز بنفسه أنه « حقيقة هامة استخدمناها ميساراً لتبيين نصوص الإمام من نصوص غيره في هذه المرحلة الأولى من مراحل حياته » ( الجزء الأول ص ٢٠٨ ) هذا الاعتبار هو أن الاستاذ للإمام كان يلتزم بالسجع في أسلوبه في هذه الفترة من حياته . بينما نجد أسلوب الأفغاني خالياً من هذا السجع . فمقدمة رسالة الواردات تلتزم بالسجع ، وكل الرسالة تتخلو منه ( ص ٢٠٧ ) ونحن لا نتناول هنا صلب الموضوع ، وهو نسبة الرسالة إلى الأفغاني أو إلى محله عبده ، ولكننا

« تقدمي » ، خلال كل مراحل تطور النفاة الإسلامية ؟ وراياً : هل هو فكر عربي أم إسلامي ؟ أم أن هذا يساوي ذلك ولا فرق ؟ وأخيراً وليس آخراً : فهل نهر الفكر العربي ، أو الإسلامي التقدمي وغير التقدمي « هادر » ، الجريان حقاً على امتداد أربعة عشر قرناً ؟ فإين إذن عصور الظلام ؟ وهل يدري من يقول مثل ذلك ما هو قائله ؟

## ● - التصف في الأحكام والاستنتاجات

من أهم خصائص الباحث العلمي الحق الاعتدال في الحكم والسعي وراء شتى الدلائل والنظر فيها وتحصيلها قبل تحديد موقف ، والوقوف موقف الموضوعية والبعد عن الذاتية والموضوعية هي المانع الأول للتصنف في الحكم . وتقصّد بالتصنف ليس فقط إطلاق أحكام بغیر تحصيل ولا نظر في الدلائل الممكنة كلها بل كذلك الاعتدال على الاختيارات الذاتية . ونبدأ هنا من أحد عناوين تلك المجلدات الضخمة : « الأعمال الكاملة للإمام محمد عبده » ، فلو كان الطابع متنبهاً إلى مبدأ الموضوعية أو الحياد لما استخدم كلمة « امام » في ذلك العنوان . ومن المعروف أن رشيد رضا هو الذي ساعد على نشر تعبیر « الإمام » ، و « الأستاذ الإمام » ، فهو يرى أن الشيخ محمد عبده امامه في الدين ، وله الحق في هذا ، ولكن من يدعي أن هذا اللقب قد أصبح له حقاً مطلقاً ؟ هل يراد أن ننسى أن هناك من عارضوا الشيخ في اتجاهاته واصلاحاته في حياته وبعد مماته وإلى اليوم ؟ فهل سنغرض بالجبر عليهم أنه « الإمام » ؟ أن اختيارات الناشر الشخصية في التعاطف أو التناظر لا ينبغي أن تتدخل في عمله .

ونعود إلى التصنف في الأحكام بمعنى اطلائها بغیر تحصيل ، لنجد تلك المطبوعات التي نفحصها زائرة بائثة على ذلك . فانظر مثلاً إلى قول « هاشم صفحة ٢٥٣ من « الأعمال الكاملة لعبد الرحمن الكواكبي » ، فإذا علمنا أن هذا الدعوة إلى « اللامركزية » كانت ذات انحصار ، وأنه كان هناك حزب عربي قومي يدعو لها في أوساط العرب العثمانيين حينئذ ، وإن مركز هذا الحزب كان القاهرة ، وأنه قد نظم مؤتمراً عربياً في باريس سنة ١٩١٣ ، إذا علمنا ذلك ظهرت لنا صلات دعوة الكواكبي هذه ( إشارة إلى نص يقول برفض « توصية قوانين الإدارة والقوانين » في أرجاء الولايات العثمانية بسبب « اختلاف طبايع أطراف المملكة واختلاف الأحوال في الأجانس والمادات » بحركة حزب اللامركزية ودعاة هذا النوع من أنواع العلاقة بين عرب

يسلك الطريق العلمي لتحقيق النصوص ، حين غلب اختياراته الشخصية وجعل من رغبته في الحذف والإضافة كما يشاء قانوناً ومعياراً .  
ونقول أننا لا نعرف في مصطلح الطريق العلمي لتحقيق النصوص شيئاً اسمه « الإيذان » أو « إيمان » ولا شيئاً اسمه « اليقين » و « أوفى » .

وما منتهى التصف والتبجته المنطقية ؟ انه التشويه العمد ، وأكثر أشكاله مذلية ما كان على طريقة « لا تقرىوا الصلاة » . وهذا هو ما حدث حرفياً حين أراد الطابع أن ينسب إلى الشيخ محمد عبده بعض ما كتب عن تاريخ الخديوي اسماعيل في جريدة عبد الله النديم « الطائف » . وأول من أشار إلى افتراض وجود شيء بعنوان « تاريخ اسماعيل باشا » يكون قد كتبه الشيخ محمد عبده هو رشيد رضا الذي يقول في عرشه لمجلد ما يعرفه من كتابات الشيخ : « تاريخ اسماعيل باشا : أخبرني بهذا الكتاب أحد تلاميذه الأولين ( أي محمد عبده ) وقال إن السيد عبد الله النديم كان أخذ من للمفيد نسخته في أثناء الثورة العربية ونشر منه فصلاً في جريدة الطائف بتصرف أو بغير تصرف ( تاريخ الأستاذ الطابع ، الجزء الأول ، ص ٧٧٧ ) . وقد نقل الطابع هذا القول لرشيده رضا ويعلق عليه قائلاً متفاخراً : « ولقد بحثنا بحثاً طويلاً ومضنياً علناً نجده أعمد جريدة ( الطائف ) حسده حتى نتحقق هذا القول الذي قاله أحد تلاميذ الإمام عن هذا الكتاب ، فلم نجد سوى بقايا قصاصات وأوراق من هذه الجريدة ( ص ٢٢٢ من الأعمال الكاملة للإمام الجزء الأول ) . وقد قام بالفعل بطبع ما وجدته في جريدة الطائف ، وما لم يرض بنشره رشيد رضا نفسه ، ولكن تحت عنوان مختلف هو « مصر واسماعيل باشا » ( ص ٣٩٩ - ٤١١ ) . والعقبة المجردة هي أن الطابع ، الذي يفهم « التحقيق » فهماً شديداً الساذجة كما نرى من كلامه ، لا يفعل ما يفعل هنا إلا على أساس من شهوة التحكم ، فهو يعتمد على قول لرشيده رضا عن أحد تلاميذه محمد عبده الأولين ، ولا يرضى من هو ، ويصدق هذا التلخيص المجعول ولكنه لا يريد فيما يبدو أن يصدق رشيد رضا نفسه الذي يعلن في غير غموض عدم تصديقه هو ذاته لقول التليخيص ، ويرفض نسبة ذلك الكتاب إلى محمد عبده ، حيث يعلق على الفور في ذات النص : « ولم أسح منه ( أي محمد عبده ) رحمه الله تعالى ذكراً لهذا الكتاب وكنت أظن أنه لم يصنف شيئاً إلا أنه أخبرني به ، لأنه قصص على تاريخه بالتفصيل وكتب إلى شيئاً مجعلاً منه كما علم القراء » .

نقتصر على سلامة المعيار ، وهو وجود السجع أو عدم وجوده كدليل على نسبتها إلى هذا أو ذاك . ونضرب مثلاً : ليس « تخلص الأبريز في تخلص باريز » من عمل رفاة للطهاري ؟ والم نتجس صفحاته في معظمها في التخلص من أسلوب السجع ؟ فهل إذا رأينا رفاة يسجع في المقدمة ويقول : « أشار على بعض الأقارب والمعين . ولا سيما شيخنا المطار ، فإنه مولع بسجع عجائب الأخبار ، والأطلاع على غرائب الآثار . أن أنه على ما يقع في هذه السفرة ، وعلى ما أراه وما أصادفه من الأمور الغريبة ، والأشياء العجيبة » ( ص ٣ - ٤ ) ، هل إذا رأينا يكتب كذلك سجعاً فنقول إن المقدمة له وباقى الكتاب ليس كذلك ، أو العكس ؟ أن الذي دفع الطابع إلى اختلاق الأدلة ، واختلاقاً إنما هو روح التصف . وتظهر هذه الروح كذلك في رغبته الشديدة في نفس رسالة عنوانها « رسالة المدير الإنساني والمدير العقل الروحاني » إلى محمد عبده ( نفس المربع ، ص ٢٠٨ - ٢٠٩ ) ، وإصراره على أنها لعل مبارك ، مستخدماً هنا أيضاً معياره للمسلم جداً . وهو وجود السجع أو عدم وجوده . ونرى الطابع هذا الاعتبار البسيط : إذا كان محمد عبده قد نشر هذه الرسالة في « الأهرام » على جزئين في العدد ١١ ( الصادر في ٣٠ ديسمبر سنة ١٨٧٦ ) ثم في العدد ٢٣ بعد ذلك ، وعلى رأسها بعد العنوان : « وردت إلينا هذه الرسالة من قلم جناب العالم للاملة الشيخ محمد عبده أحد أهل العلم بالجامع الأزهر » ( تاريخ الأستاذ الإمام للشيخ رشيد رضا ، الجزء الثاني ، ص ٢٣ ) ، وإذا كان صاحبها الحقيقي هو على مبارك ، فلم تركها أخذ تنشر وعلى مدى عشرين بينها بعض الزمن الكافي لتنتهي إدارة الجريدة إلى أن الرسالة له هو ، أي لعل مبارك ؟ وبعبارة أخرى : هل يريد الطابع منا أن نكتب مقدمة « الأهرام » ومحمد عبده وعلى مبارك جميعاً ، وأن تصدق هو ؟ وإن ضطررنا في بيان الأدلة التصفية التي تتخل بها صفحات هذا القسم ( ص ٢٠١ - ٢٦٧ ) .

إن الطابع لا يرتكن إلا إلى ما يبيل إليه هواء وكأنه قانون ومعيار ، ولهذا فلا عجب أن يستخدم تعبيرات عجيبة لا يعرفها مصطلح للبحث العلمي ، حين يدعو القارئ ، مثلاً أن : **يؤمن كما نؤمن ويؤمن كما نؤمن** أن الذين نسبوا هذا النص ( التلخيصات على شرح الدراني للعقائد المضوية ) إلى الأستاذ الإمام ، ورتبوا ما رتبوا على ذلك من آراء ، قد خانهم التوفيق ، لأنهم لن يسلكوا الطريق العلمي لتحقيق النصوص ( ص ٢١٨ ) . ونحن نقول إن الطابع قد خان التوفيق لأنه لم

الأمثلة فأننا لن نتناول الا حالات بارزة في مطبوع واحد هو « الأعمال للكمال لعيد الرحمن الكواكبي » وبحسب ترتيب الصفحات . في ص ٢٠ - ٢١ يتحدث الطابع عن الكواكبي « كرجل دولة » ولم يكن الكواكبي في الواقع ، في حلب ، الا « وطنيا » أو « تاجرا » ، في حين لا يطلق تسمية « رجل الدولة » حقا الا على المظالم من القادة السياسيين ، وحتى اذا كان الطابع يقصد من « رجل الدولة » المعنى الحرفي ، أي موظف الدولة ، فإن هذه الصفة لن تنطبق على الكواكبي . لان للدولة كانت الدولة العشائرية ، في حين لم يكن هو في مدينة حلب لا رئيسا لكتاب المحكمة الشرعية ثم رئيسا لفكرة التجارة ولجنة البيع في الأراضي الأميرية . ويرتبط بهذه الحالة نزعة الطابع نحو تفخيم كل من يتحدث عنهم ، بل نسبة البقية مبانرة اليهم . وقد ظهرت هذه النزعة في حالة الكواكبي عدة مرات ، وارتبط الاتجاه نحو التفخيم مع السذاجة في تصديق نسب الكواكبي المزعوم الى علي بن ابي طالب ، بغير محاولة ، ولو صورية ، لاهلها شيء من التشايب . لان النسب الشريف كان منية الجميع ، وكان أي شخص قادرا على زعمه ، بل ان الطابع ليس في هذا النسب ، بل لم للأزرق ، الذي يجري في عروق الكواكبي ( ص ١٥ ) .

وفي نفس الاطار ( ص ٢٠ - ٢١ ) يحاول الطابع ان يرد على من قال ( وهو الدكتور بطرس خالي في كتابه « الكواكبي والجامعة الإسلامية » ) ان الكواكبي لم يعرض للأسباب للاقتصادية ضمن أسباب مرضي المجتمع الاسلامي ، ليس بأن يخرج من كتاباته ما يعارض هذا ، بل يشير الى بعض مشروعات لا تدرى مدى مشاركة الكواكبي الفعلية لن في الدعوة اليها أو في تنفيذها . ثم ان الأعمال التي قد يكون يد فيها شيء ، والتصوير الاقتصادي لتصور المجتمع الاسلامي السابق شيء آخر . وهذا الأمر الأخير هو عالم ينتبه اليه للكواكبي بالفعل .

وفي صفحة ٣٠ يقول عن الكواكبي انه « المتفك الكبير صاحب الفكر الموسوعي الغضال » ولنا نعرف ان الكواكبي كان يزيد على ان يكون رجلا مهتما بأمر دينه ومجتمعه هو وحسب . ومن للتعبيرات الساذجة التي تدل على استخدام غير سوى لكفة . قول الطابع مثلا : « فهو كمفكر عربي اسلامي تجتمعت لديه حسيلة عقلية من دراسة المجتمع العربي » ( ص ٦٦ ) . فما مكان الساذجة ؟ أم هي نزعة التفخيم الساذجة . ولنفكر مثلا آخر اوقع على السذاجة للغربية ان

ولكن الطابع لا يذكر هذا النصف الثاني من كلام رشيد رضا ، لأنه لا يلائم مرتاه ، وهذا هو التشويه العمد ، ويسارع الى نشر شيء لا يدخل اسم محمد عبده تحت شبهة ما ذكرها رشيد رضا الا ليرفضها على الفور . ثم يسمى الطابع ما فعل « تحقيقا » .

## ٦ - التسرع في الأحكام

وهذه النقيصة ترتبط بالطبيعة مع سابقها . لان التصنف يولد التسرع . وأعظم شامعه على هذا التسرع هو فحص عناوين تلك المطبوعات جميعها . حيث تدعي أنها شاملة حقا للأعمال « الكاملة » للمؤلفين . ولو كان الطابع يعرف ان سعة ضرورة من سمات البحث العلمي تسمى « الثاني » ، وأن أخرى اسمها « الطول » ، لما استخدم هذا التعبير الطنان . والواقع ان هناك نصوصا جديدة ظهرت نسبتها الى عبد الرحمن الكواكبي ونشرت منذ سنوات في مجلة « الكاتب » المصرية . كما ان كل من يعرف شيئا حقيقيا عن قاسم أمين يدري ان فضيته ( أي احكامه القضائية ) جديرة بالنشر ، وان البحث الدقيق في جرائد المصر قد يؤدي الى اكتشاف نصوص جديدة له . اما عن مؤلفات محمد عبده فان الطابع لم يكلف نفسه عنه النظر في ثبت مؤلفات الشيخ عند أكبر من بحثوا في فكره بين المصريين ، وهو استغاضا المخوف له الدكتور عثمان أمين ( رائد للفكر المصري ، القاهرة ، ١٩٥٥ ، ص ٢٦١ - ٢٦٤ ) . وهذا الكتاب هو عمدة الدراسات التي صدرت عن محمد عبده جميعها وأكثرها عمقا وشمولا . بل لم يتكرم باثبات محض عنوان هذا الكتاب فيها أسماء « مصادر التحقيق والدراسة » ( آخر الجزء الأول من « الأعمال الكاملة للامام محمد عبده » ، ص ١ - ٥ ) . هذا في حين يشير الدكتور عثمان أمين على سبيل المثال ، الى أربعة مؤلفات لمحمد عبده لا تزال مخطوطة ويحتفظ بمخطوطها في مكتبته . فهل يؤتمن مثل هذا الطابع المتعجل المتسرع ؟ وسنعود الى حديث مشابه عن إحدى رسائل الشيخ محمد عبده التي بعت بها من بيروت الى جمال الدين الأفغاني .

## ٧ - ساذجة في التصور والحكم

الحديث في هذا الموضوع يطول ، لأن صفحات التفخيم والتعليقات في تلك للطبعتات تمتلئ بأمثلة على هذه الساذجة ، ونظرا لسكثرة تلك

٤ - أخيراً فقد سبق لنا أن أشرنا إلى زعم الطابع الملحق أن الكواكبي وجد في مصر المناخ الحر والجر الصحي ( ص ٢٦ ) ، وما هو يناقش نفسه في هذا التعليق للامع وينفي نيل المصريين للحرية !

ومن السذاجة وعدم التدقيق عند الطابع ، الذي يتحدث في كل مناسبة عن الاشتراكية والتقدمية ، والتورية ، أنه يقول في الهامش الثاني من ص ١٨٠ : وكانت روسيا حينئذ ملكية ( قصيرة ) إقطاعية رأسمالية . فهل يمكن القول حقاً أن روسيا في وقت الكواكبي كانت ذات نظام رأسمالي على نحو ما كانت إنجلترا أو فرنسا ؟ بل كيف تتجمع صفة الإقطاعية مع صفة للرأسمالية؟ ومن تحف التعليقات الذكية قول الطابع في هامش ٣ ص ٢٢٩ : « وفي قواعد المنطق الحديثة أن الحقائق نسبية غير مطلقة » ، وأتينا لنشكره على تبيينها إلى هذا الاكتشاف الذي عجز في علم الأوائيل ولم يناقشه مؤلفو الأدب في عصر الانهيار الأول في مصر القديمة ولا السفسطائيون عند اليونان ولا أفلاطون ولا أرسطو ، ولم يتصور بنوه إلا الأواخر في زعمه ، ولكننا ننبه هنا لفتحه إلى أن مسألة « الحقائق نسبية أو مطلقة » ليست من شأن المنطق ، لا الحديث ولا القديم ، بل من شأن نظرية المعرفة .

#### ٨ - الادعاءية

يستطيع القارئ المنتبه لطبيمات موضوع الفصل أن يرى في سهولة أن البطل الحقيقي فيها إنما هو الطابع نفسه ، ولهذا فهو دائم للتغيم في ذاته ، دائم الاعلان عن الجهد الكبير والعناء والنصب الذي بذله في هذه الطبيمات - وهو يسميها بطبيعة الحال بتحقيقات وتعليقات ، ولا يخل على نفسه باعلان للرؤى والارتياح عما صنع ، وعن حسنه لهذا الأمر أو ذاك ( راجع كأمثلة على ذلك كله : « الأعمال الكاملة لأمير الرحمن الكواكبي » ، ص ٩ ، ١١١ ، للأعمال الكاملة للامام محمد عبده ، الجزء الأول ، ص ٢٠٤ ، ٢٠٥ ، ٢٠٩ ، ٢٢٨ ، ٢٣٩ ، ٢٦٦ ، « الأعمال الكاملة لقاسم أمين » ، ص ١٤٠ . والطابع يجهل في هذا الموضوع الأخير أن ما يزعم أنه أول من قام به ، وهو إدراج كتاب « المصريون » في إطار تطور قاسم أمين الفكري ، فعله من قبله أحمد خاكي والدكتور ماهر حسن فهمي .

حد الاعتداله الصارخ على معاني التركيبات اللغوية يقول ص ١١٥ : « والذين قرأوا من الكواكبي ، دون أن يفسروا له ، قد تلمسوا ، ولا يزالون يتعلمون ، أن شهرة الرجل وعبقريته وكفافته إنما انجلت في كتابه ، طابع الاستبداد ومصارع الاستبعاد » ، بل ٠٠ الخ . فقد نستطيع أن نقول إن عبقريته وكفافته انجلت ، أي ظهرت وبانت في هذا الكتاب أو في غيره ، ولكن هل يستطيع كاتب يعرف معنى الكلمات أن يقول أن شهرته انجلت في هذا الكتاب ؟ أم أنها تربت عليه ؟ إن هذا المثال لا معنى أن يؤخذ على أنه حالة جزئية يمكن الإغضاء عنها ، لأن موجة الحماسة التي تدفع بسفينة الكاتب تميمه عن الحق وعن الحرية بل عن التفكير البسيط في معاني التمبرات .

وبينما يتحدث الكواكبي ( ص ١٤٠ - ١٤١ ) عن عرب الجزيرة منا ، ويقصد بالفتح عرب شبه الجزيرة العربية كما هو واضح كالتفسي ، وكما سبق أن أشار قبل ذلك ( ص ١٣٩ ) حين تحدث عن أهل جزيرة العرب ٠٠٠ وقد نشأ للذين فيهم وبلغتهم - نقول بينما المؤلف نفسه صاحب النص يقول هذا إذاً بالطابع يفتخر وقد أحس دائماً جأراً أن إثبات تعليق من تعليقاته « المبصرة الصلاقة » ويقول بالنص : « والأشارة هنا لعرب المشرق ، أي العرب الضمانيين يومئذ » ، وأن هذا لأكثر من سذاجة .

وتظهر سذاجة الملحق وانفعاليته وافتقاره إلى الروح النقدية بل إلى مجرد الاتساق مع الذات ، في تعليق له على أحد نصوص ص ١٥٥ ، يقول فيه : « ليس حقاً أن الهنود والمصريين والتونسين قد نالوا ، الأمن على أنفسهم والأموال والحرية في الآراء والأعمال » ، لأن الكواكبي يعني أنهم نالوا ذلك رغماً عن أنفسهم بسبب احتلال الإنجليز والفرنسيين . ونلاحظ ما يلي :

١ - إن الملحق يمارس المؤلف كأنه هو وحده القادر على فهم الأعمال لمقاصد المؤلف .

٢ - وحتى لو كان هناك « ادغام » في نيل الأمن والحرية ، فهل ينفي هذا وقوع واقعة الأمن والحرية ذاتها على ما كان المؤلف يريد أن يقول ؟

٣ - والم يمكن الجدير بالتعليق هنا هو الإشارة إلى علاقة الكواكبي الحسنة مع أصحاب السلطة الشرعية ( الخديو ) ، والسلطة الفعلية ( كرومر ) في مصر في وقت ؟ أم هذا سيئسوه على الطابع الصورة للبراقة الصلاقة التي يريد تقديمها عن مؤلفه ولو كان فيها غضن الطرف عن وقائع وحقائق ؟

## ٩ - العلم الذات

وقد سبق أن أشرنا إلى حالات لهذه النتيجة .  
وتقتصر هنا على أمر واحد ولكنه أساسي .  
ذلك أن الطابع يدخل على النص أشياء لا صلة لها به ، ولكن الطابع نفسه يريد إثباتها لغرض أو آخر . فحينما يقول الكواكبي : « دخل الفرنسيون الجزائر منذ سبعين عاما » ، فإنه يحق للمعلق أن يضيف تعليقا : « أي في سنة ١٨٣٠ » ، والكواكبي يكتب هذا في سنة ١٩٠٠ ، ولكن ما دخل ذكر انتصار الثورة الجزائرية عام ١٩٦٢ بعد استشهاده أكثر من مليون من الشهداء ( ص ٤١٩ ) لقد اخترنا هنا مثلا حسنا بعض الشيء على أقسام اهتمامات الذات عند الطابع ، ولكن الواقعة ذاتها هي المدة : فلا ينبغي للناس أن يفهم اهتماماته الشخصية على النص . ونذكر مثلا آخر ولكنه أشنع ( نفس الكتاب ، ص ١٠ ) . فالطابع يريد بأي شكل من الأشكال أن يسقط على آراء المؤلف شيئا يتم به هو شخصيا ، وهو القول بالاشتراكية . وسوف يبين القارئ التنبيه لكتابات الكواكبي أن كلمة « الاشتراكية » لا تأتي على قلبه على الإطلاق إلا كصفة وبمعناها الفكري المحدود ، وليس بالمعنى الذي أخذته في الفكر الاقتصادي الغربي . ولهذا ينهار كل البناء الكاذب الذي حاول الطابع تشييده حول اشتراكية الكواكبي المزعومة . ولكن رغبته في اثبات الاشتراكية للكواكبي تولكبها رغبة في الإساءة منها ورغبة في تشويه الآراء الاشتراكية في الغرب في المرحلة السابقة على ماركس . فيقول الطابع : « والذين قرعوا عن الاشتراكية الخيالية قبل عصر ازدهار الاشتراكية العلمية وشهدوا اهتمام المفكرين الاشتراكيين العلميين لهذه الاشتراكية الخيالية ، أفكارها وروادها ، رغم هزائها وضحالة أفكارها ، بل وسذاجتها في كثير من الأحيان ، سيذهبون لفيضان آراء الكواكبي عن أن تعتمد أي حديث عن الاشتراكية أو المروية أو غيرها من القضايا التي تقدمها اليوم إلى أمتنا . فهل يمكن أن نقف في فهم من يقول مثل هذا الكلام وفي أحكامه ؟ »

## ١٠ - علم خدمة النص لا بتوافه

وهذه هي قمة النقص ، ولكنها نتيجة طبيعية للنقص والخطأ السابقة . فمن لا يعرف المقصود من نشر النصوص ولا واجبات الناشر ولا حدوده ، ومن يفهم بذاته وليس بالمؤلف وبالنص أولا وأخيرا ، لن يستطيع أن يقدم النص

لا بتوافه . وليس على القارئ إلا أن ينظر في تعليقات الطابع في شتى طباعته ليجد أن كثرة منها هي محض الثبات لأرقام الآيات القرآنية ( كل تعليقات تحرير المرأة « لقاسم أمين » لا تزيد على ستة وستين ، منها اثنتان وثلاثون لأرقام الآيات ) ، وكثرة أخرى مما يهم الطابع شخصيا ولا يفيد النسل ، وبعضها تعريف بشخصيات استقى من أسهل المراجع ، أما ما يعين على فهم النص ومقاصد مؤلفه فأنك لن تجد له أثرا أو يكاد . فانظر مثلا إلى نص من أهم نصوص الشيخ محمد عبده التاريخية ، وهو خطابه من بيروت إلى جمال الدين الأفغاني في عام ١٨٨٣ ( الأعمال الكاملة للامام ، الجزء الأول ، ص ٥٧٥ - ٥٧٨ ) ، تجد أن الطابع يعلق عليه في هوامش عشرة لا تزيد . وأكثرها لا أهمية له ، وأطولها عن ممسز الدولة البويهي ! وهو لا يذكر شيئا عن النص الأصلي لذلك الخطباني الذي نشر كاملا لأول مرة في طهران سنة ١٩٦٣ ضمن مجموعة خطيرة من الوثائق الخاصة بجمال الدين الأفغاني . ويعلم من لهم معرفة حقيقية بفكر الشيخ محمد عبده وبالأفغاني على السواء أن التعليق على هذا الخطاب يمكن أن يستغرق أضعاف أضعاف حجمه ، لأنه لا يتناول وحسب نوع علاقة محمد عبده بالأفغاني ، بل كذلك بعض ظروف الحركة الرأبئية ومآل بعض اتباع الأفغاني معه فقيه . ولو كان الطابع باحثا علميا على الوجه الصحيح لكان قد وصلت إليه ( عام ١٩٧٢ ) أخبار أربعة مؤلفات على الأقل نشرت ما بين ١٩٦٦ و ١٩٦٩ أهمها كتاب المستشرق في لندن أحدث رجة كبيرة في الأوساط العلمية واتهم فيه كلا من الأفغاني ومحمد عبده بالخروج على الدين ، ولرأى أنه يعتمد أكبر اعتماد على هذا الخطاب الذي نشره رشيد رضا ناقصا ونقله عنه الطابع بينما نشر كاملا عن مخطوطة الأصل في مجموعة الوثائق المشار إليها . ولكن الطابع لا يعلم شيئا عن وجود هذه الدراسات ولا عن مجموعة الوثائق وكيف أنها تحوي خطايا أخسر مما كتبه تابع آخر للأفغاني هو إبراهيم اللقاني من بيروت أيضا ويشير إليه محمد عبده في خطابه ذاك .

وليت الطابع اقتصر على التقاض عن خدمة النص في عمله ، ولكنه مد يده لتشويه بعض النصوص أيضا ، تحت ستار « منهج التحقيق العلمي » ( للمزعم ) . ولنضرب مثلا أو مثلين . فها هو ( نفس المرجع ، ص ٢٤٥ - ٢٦٢ ) يريد نزع فصول من كتاب « تحرير المرأة » لقاسم أمين ويريد أن يجبر قاسم أمين ومحمد عبده مما عل

● - كلمة المحررة

نرجو أن يكون قد اتضح ما أوردناه من شواهد نصية ، وهي أمثلة قليلة وحسب ، أن تلك الأعمال الكاملة ، لا تستوفي شروط البحث العلمي ولا تحترم أبسط قواعد نشر النصوص ولا تؤدي الغاية الحقيقة من النشر وهي خدمة النص ولذا كنا ركزنا النظر على ما صدر في تلك المجموعة عن عبد الرحمن الكواكبي ومحمد عبده بوجه خاص ، ولو أردنا فحصها جميعا لاستغرق ذلك صفحات أطول ولأرحق القارئ من تكرار ذكر الأخطاء التي لا تقع فيها في العادة طالب متوسط القدرة نقول لذا كنا ركزنا النظر على بعض أجزاء تلك المجموعة ، فان ملاحظتنا تنطبق على كل ما صدر منها غير ذلك ( وقاعة الطهطاوي وجمال الدين الأفغاني وقاسم أمين ) ، لأن مصدر الخطأ واحد . ولهذا فأننا ندعو للمباحثين إلى أن يرجعوا إلى الطبقات الأصلية السابقة لكتابات المؤلفين الخمسة الذين وقعت مؤلفاتهم تحت يد متمسكة غير قادرة وغير أمينة . كما ندعو للقادرين الأمناء من المهتمين بتراث الفكر المصري الحديث إلى أن يقدموا على نشر صفحاته ، لأنه لم ينشر بعد نشرنا عليها حقيقيا إلا في حالات معدودة نادرة . كما أننا ندعو إلى إنشاء مركز لدراسات الفكر المصري الحديث ، ينظم جميع مخطوطاته ووثائقه ونشر تراثه وتقديم دولسات متكاملة وشاملة عنه ، ويشارك في نشاطه باحثون من مختلف التخصصات المتصلة ببسده ، فذلك أولى أن يحقق فعالية ذلك التراث الحديث .

نفى نسبتها إلى الأول والباقي الثاني ، ليخرج هو بطل التحقيق العلمي المزعوم الذي يعيد والحق إلى نصابه . ومرة أخرى ، وبدون الدخول في صلب الموضوع ، لمناقشة أدلة الطابع وهي تصفية ، فأننا نقول أن « تحرير المرأة » نشر عام ١٨٩٩ في حياة محمد عبده ، ولا تعرف أنه احتج وقال أن هذه الفصول لـ « فهل سنكتب محمد عبده وقاسم أمين مما نصدق الطابع ؟ ثم انظر إلى ما فعله كتاب « كلمات لقاسم بسك أمين » ( الأعمال الكاملة لقاسم أمين ، الجزء الأول ص ١٣٥ - ١٨٦ ) ، فقد غير من ترتيب نشرته الأصلية التي قام بها صديق مقرب لقاسم أمين هو أحمد لطفي السيد ، منذ عام ١٩٠٨ . دون أن يذكر الطابع تبريرا واحدا ( راجع ص ١٢٨ ) لهذا التغيير في الترتيب . ولم يكتف الطابع بهذا بل أعطى عناوين فرعية من عنده للكلمات قاسم أمين ، وهو مايساوي خنق أنفاس النص وللوصاية على مقاصد المؤلف وتشويهها وحرمان القارئ من حرية الفهم ( راجع مثلا ص ١٦٥ الكلمة التي عنوانها الطابع بكلمة يحيا كثيرا وهي المبقرية ) ومرة أخرى نبيه إلى أن الناشر لا ينبغي أن يتدخل في النص بالتعديل أو التغيير أو التشويه ، وأنه إن فعل هذا جار على النص ولم يعد خادما مخلصا شفافا له .



● ● في العدد القادم

- شكرى عياد . مؤلف من البنيوية .

- لوسيان جولتمان . سوسيولوجيا الأدب .

- عز الدين اسماعيل . مناهج النقد بين المعيارية والوصفية .

فصول





# عزري القاري:

إحرص على اقتناء العدد الجديد الذي يصدر من

## فصول

مجلة النقد الأدبي

رئيس التحرير:

د. عز الدين اسماعيل

## الجديد

أوسع للمجلات الثقافية انتشاراً

رئيس التحرير:

د. رشاد رشدي

## القصة

مجلة الإبداع الأدبي

والدراسات القصصية

رئيس التحرير:

شروت أباطة

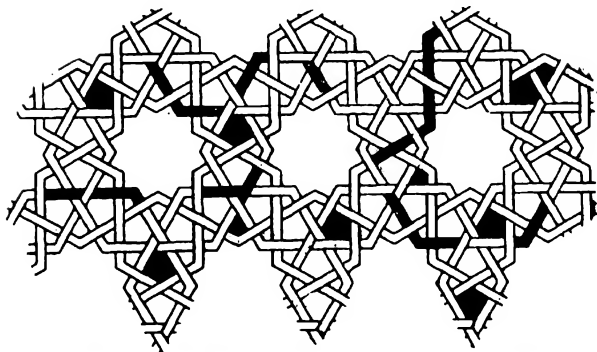
## الثقافة

الأصالة والمعاصرة

رئيس التحرير:

د. عبد العزيز الدسوقي

# تُرَاثُ الْإِسْلَامِ

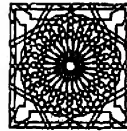


تصنيف: شاخت، بوزورت  
عرض: محمد أبودومه

●● يتكون كتاب تراث الاسلام من مجموعة أبحاث الفئها جماعة من المستشرقين تحت اشراف المستشرق الألماني جوزيف شاخت ، الأستاذ بجامعة كولبيا سابقا ، لم تولى بعد وفاته اتمام تحرير الكتاب واخرجه الأستاذ كليفوراد ادنولد بوزورت ، الأستاذ بجامعة مانشتتر بالانجلترا ، مؤرخا تصديره له بعام ١٩٧٣ .

ظهرت ترجمة هذا المصنف الكبير ضمن سلسلة كتب عالم المعرفة ، التي يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت في ثلاثة اعداد من عام (١٣٩٨هـ/١٩٧٨م) كل عند يحتوى لهما من الأبحاث - ترجم القسم الأول ٨ و٩ في السلسلة - الدكتور محمد زهير السهموري ، وعلق عليه وحققه الدكتور شبكر مصطفى ، اما القسمان الثاني والثالث (رقم ١١ ، ١٢ في السلسلة) فقد قام بترجمتها الدكتور حسين مؤنس ، واحسان صديقي العميد ، وراجع الكتاب بالاسلمه الثلاثة الدكتور فؤاد زكريا ، كما شارك في مراجعة بعض الفصول نخبة من الأساتذة للتحسين مثل

الدكتور محمود علي مكي ، الذي واصل فصل الأدب ، والدكتور محمد عبد الهادي أبو ريده ، الذي راجع فصل الفلسفة وعلم الكلام والتصوف بالقسم الثاني ، وقام الأستاذ زكي المصن ، أحد شيوخ العارفين بأمور الموسيقى العربية في مصر ، بمراجعة ما اعلق عل المترجمين في فصل الموسيقى بالقسم الثالث ، بالإضافة الى معاونة الأستاذ خواتم بيرنت ، الأستاذ بجامعة برشلولة ، فيما يتعلق بالعلوم والرياضيات بالقسم الثالث أيضا .



نحن لم نقدم على ترجمة الكتاب لأنه أعجبنا .  
ولأنه المؤلف الذي لا غنى عن قراءته . . ان الهدى  
من نقله الى العربية ، ومن وضعه بين ايدي القراء  
العرب والباحثين ، اما هو ففقط مجرد معرفة  
ما يقال على القراء الاخر من حدوده ، الهدف  
هو معرفة الآخرين وحدود معرفتهم لنا ووجهات  
نظرتهم فينا ، وليس معرفة أنفسنا والمزيد من  
التمتع في فهم الفصول التي تتلذذ تكويننا .

وعليه فهو تقديم لوجهة نظر غربية ، وكشف  
لها ومحاولاتها انقاص قدر التأثير الاسلامي فكريا  
وعلميا دون جدوى ، لكن - الذي يشهد انتباه قاري  
الكتاب - بعيدا عن روح التعصب الاعشى - هو  
التناكك على صفحاته بكتابتين- كتاباتهم عن سمة  
الطابعين بما يفتتونه من مصادر ومعلومات دقيقة  
في التحليل والاستقصاء للحقائق ، كما هي ايضا  
دقيقة في محاولاتها الخفية جينا ، والمطاهرة جينا  
آخر ، في التشكيك والمغالطة . . . التي ، الذي  
جعل مترجمي الكتاب في بقعة تامة للآراء الواردة  
فيه فلم يتركوا فقرة تحتاج الى التحليل او التعليق  
او زيادة الايضاح الا آتيتها ، فجاء الكتاب  
بنصه المترجم ومحاشي ترجمته مكتمل الجهدين .

جهد اصحاب المتن الاصل الانجليزي وجهه من  
قام بالترجمة الدقيقة ، حيث اعتداه اصحابها - ف  
توضيح افكار المتن - لا على المصادر التي رجع  
اليها المؤلفون الاصلون بحسب بل زادوا عليها  
لدهش افكارهم وتصحيح ما وقعوا فيه من احكام  
خاطئة .

### ● ماذا تعني كلمة تراث وكلمة اسلام :

في الصفحات الأولى من الكتاب يوضح لنا  
المترجم على تصنيف الكتاب أن كلمة تراث تعني  
اسهام الاسلام في الحضارات النوع البشرية في كل  
اشكالها ثم في اتصال الاسلام وتأثيراته على  
ما يحيط به من العالم غير المسلم . ويؤيد  
المترجمون ايضا تلك الكلمة بقولهم :  
« انها لا يجب ان نفهم هنا بمعنى الاثر الذي  
مات صاحبه ، ولكن بمعنى ما قدمت هذه الامة  
او تلك الى الإنسانية من خير ، وما حصلت الى  
تطويرة البشر من قيم ، وما اكرته لها من  
انجازات » .

اما كلمة اسلام فتستعمل باكثر من معنى ، فهي  
قد تأتي بمعنى الدين الاسلامي ، او بمعنى المسلمين  
او بمعنى للتأويل الاسلامي ، اما فيما يتعلق  
بموضوع كتابنا هذا فهي تعني عضود الاسلام  
واياديه ، وعلى وجه التجريد « القرون الوسطى »  
الاسلامية التي تسود اليها معتم مظاهير تراث  
الاسلام .

### ● منهج الكتاب :

وكما يفهم من اسم الكتاب فانه يتناول  
عصورا مختلفة من تاريخ الاسلام ، ولكل حقبة  
تفكيرها وعطائها وصراعاتها ، من حيث الزمان

ومن الضروري أن يتضح لدى القاري أن هناك  
كتابا آخر يحمل العنوان نفسه ( تراث الاسلام ) ،  
كان قد أشرف على وضعه السير توماس ارنولد  
ونقل الى العربية في القاهرة منذ أكثر من أربعين  
سنة ، لكنه يختلف اختلافا كبيرا عن الكتاب الذي  
بين ايدينا الآن ، فمفصل الفصول غير الفصول ،  
والقيل فقط هو المائل ، مثل الفصول المتعلقة  
بالمصادر والادب والقانون وعلم الكلام Theology  
والعلوم الطبيعية والموسيقى . والجدير بالذكر هو  
ما أضيف لهذا الكتاب من دراسات اسلامية  
أكثر شمولية ، وابحاث تؤكد أهمية المالحقات  
الجديدة لدراسة الاسلام وصوره .

اشتمل الكتاب على عشرة فصول ، خمسة  
منها في القسم الأول ، وثلاثة في القسم الثاني ،  
وفصلين في القسم الثالث ، تتناول جميعا الحديث  
عن تراث الاسلام ، عدا فصلين : الفصل الأول  
الذي استقصى فيه كاتبه ، مكسيم رودنسون ،  
الصورة الغربية للاسلام والمسلمين خلال  
اربعة عشر قرنا ، وعلى الرغم من تحامله وقسوته  
فقد جاء متعنا ، يستوقف قارئه ما حشد فيه  
من مراجع وابيحات ذكرها الكتاب ، كما يستوقف  
القاري ايضا تلك التعليقات والمعارضات العلمية  
التي رد بها المترجمان على آراء الكاتب في هامش  
الترجمة ، معلنين سبب الهجوم من الكاتب على  
الاسلام في بيض الفقرات بأن الكتاب برمته  
« غربي صرف في مبروره وضمونه ومناه » ،  
عند مسلم حندي واحد هو « عزيز احد » ، وبالتالي  
فلن يغير الاسلام الا تجد فيه اضافات له . ثم  
الفصل الثالث الذي يتحدث في رسم حدود  
عالم الاسلام واتجاهات توسعه او انكماشه في  
أفريقيا وآسيا . وقد كتبه ايريس من الباحثين ،  
وتناولوا فيه مواضيع مهمة ، لكنها لا تدخل  
ضمن خطة الكتاب المتعلقة بتراث الاسلام ، فضلا  
عما تمثله من خالة الفهم لحقيقة الاسلام والبعيد  
عن روحه ولبه .

وقبل ان ابدأ في عرض اقسام هذا الكتاب  
اود أن أطرر سؤالا دينا يرد على ذهن القاري  
في أثناء قراءته هذه البطور وهو : لماذا اخترت  
عني هذا الكتاب بع ما تجعل يعني مصبونه  
للاسلام من عباء وتجميع . . . والإجابة قد تكفي  
المترجم باعاني منها في القسم الأول حينما قال:

الجديدة التي تزعمها الأتراك ، وتبدأ بصفة مرحلة موضوعية لدراسة الشرق الاسلامي ... فالاستمراق ... الى ان يأتي القرن التاسع عشر بنزعاته واتجاهاته الفنية الامبريالية حيناً ، والرومانسية حيناً ، والعلمية المتخصصة حيناً آخر .

والفصل الثاني يتحدث عن الاسلام في عالم البحر المتوسط . وهدف هذا الفصل - الذي يدها مؤلفه « فرانيسكو غابرييل » بمغالطة وباحكام خاطئة حول منطقة ظهور الاسلام من حيث وصفها بالتخلف ، ثم يجعله الاسلام « ظاهرة معوية » تتحول الى « دين كوني » ، لم يفت المترجم لتطبيق عليها وارجاع سببها الى روح التصصب المسيحي ) - دراسة آتى الحضارة الاسلامية وتراتها في العالم الغربي المطل على البحر المتوسط الذي قدر لبعض بلدانه ان تصبح اراضى اسلامية دائمة ، كما قدر لبعضها الآخر - وان لم يصبح ضمن البلاد الاسلامية - ان يتعرض بحكم الجوار الى التأثير بالحضارة الاسلامية . وهذه البلدان هي شبه جزيرة ايبيريا وصفلية وكريت وتسم كبير من اراضى البلقان واليونان ، وذلك بحكم اتصالها الوثيق بالاسلام . اما البلاد التي تأثرت ولم تكن تحت السيطرة فهي فرنسا وشبه جزيرة ايطاليا وأوروبا الوسطى *Mitteleuropa* وكن البلقان .

ويقسم المؤلف اتصالات الفتح الاسلامية لتلك البلدان الاوربية وما نتج عنه الى حقيبتين ، اولاهما تتعلق بالاسلام في اصوله العربية العربية ، التي تخللها عنصر يبربرى ، وهي تغطي الصور الوسطى . اما الثانية فهي تتعلق بآوروبا الشرقية والاسلام فيها هو اسلام الأتراك ، وزمنها واقع ضمن الصور الحديثة . وقد قدمت الحضارة العربية في الحقبة الاولى اخصب نماز تراثها الثقافي الذي كان له بالغ الأثر في الغرب في المستقبل . ومهما قال للمؤلف من ان الثقافة الاسلامية هي مجرد تمثيل للثقافات الشرقية السابقة لها ولتنامر من الثقافة الهلينية ، فهذا لا يقلل من أصالتها وشخصيتها وقدرتها الهائلة الواسعة ، بل يلقى الاهتمام في وجهه من يبيخ الحقيقة حقها . أما الحقبة الثانية فقد كان تراثها افقر واقل ، على الرغم من انه دام عدة قرون .

اما الفصل الثالث ، الذي لا يدخل في حدود تراث الاسلام ، فيشتمل بالحدود القصوى للاسلام في افريقيا وآسيا ، خصوصاً اتجاهات توسعه أو انكماشه في افريقيا وآسيا ، متناولا من خلاله آسيا الوسطى والهند واندونيسيا .

وقد ذكرت آفا ان مسلماً واحداً فقط هو الذي شارك في هذا الكتاب ، وهو « عزيز أحمد » ، صاحب الجزء المتحدث عن الهند في هذا الفصل ، الذي يقول فيه : « ففي الهند وجد الاسلام نفسه وجهاً لوجه مع دين من أقدم الأديان ، وحضارة من أقدم الحضارات في العالم هي الهندوسية » .

والمكان . فالمجتمع البدوي قبل الاسلام يختلف عن المجتمع الاسلامي ذلك الاختلاف الذي تولدت عنه قيم معينة متباينة ، سببها الحقيقي هو عدم التوازن بين المادة والمعتقد في كل حقبة على حدة . لذا فقد درس الكتاب الاسلام على أنه حضارة وليس بوصفه ديناً لحسب . فهو كما قدم لنا نصراً حول الفلسفة والتصوف وعلم الكلام وحول الفقه الاسلامي ، قدم أيضاً فصولاً كثيرة تتناول مظاهر التاريخ السياسي والاقتصادي والثقافي الاسلامي ، والفن والمعمارة والطب والعلوم والموسيقى الاسلامية .

اما الأمر الذي يجب التنويه به هو اقتصر الكتاب على الاسلام السني فقط ، كما اقتصر على حقبة تشتمل المصوّر الوسطى من التاريخ الاسلامي ، الا ما ندر في بعض الفصول ، وعلى الخصوص الفصل الاول الذي يتحدث في موضوع « الصورة الغربية والدواست الغربية الاسلامية ، والذي لا ينطبق عليه - بحسب طينة الاشياء - التحديد الزمني الذي يقوم عليه الكتاب » .

## ● اقسام الكتاب

القسم الاول : يشتمل هذا القسم كما سبق ان ذكرنا على خمسة فصول : صورة الاسلام عند الغرب مبتدئا بالمصوّر للوسطى وما انتشر خلالها من اساطير مشوهة ومهينة للعرب والمسلمين على انهم شعب بدوي عرف بالنسب والنهب ، علاوة على انه غير مسيحي ، ثم ما تلا ذلك في القرنين الحادى عشر بعد اقتفاء الحروب المحلية في أوربا وتكوين الوحدة الايدولوجية في العالم المسيحي لمواجهة العدو المشترك وهو العالم الاسلامي الذي اتسمت رقعته وازدادت قوته . وبالرغم من هذا التقدم والتطور الذي أحرزه المسلمون فانهم ظلوا في نظر المتزمتين امثال آدم ييسد المعروف بالمبجل ( وهو راهب انجليزى موسوعى المرفقات ٧٣٥م ) والذي سامح « البدو الشرقيون *Les Sarrazins* » وهم الرواب المرجس الذي حارب مملكة بلاد الفال » .

ثم يأتي دور لحروب الصليبية وما حدث فيها من انتصار للمسيحيين عسكرياً وخلفياً ، وفي الاوقات التي كان يتوقف القتال فيها في حصار عكا ( ١١٨٩ - ١١٩١ ) كانت القوى المتحاربة ملتزمة بقم الحرب وفرنسية الفرسان ، بل ظهرت في تلك الحقبة وبمدها حكايات خيالية حول صلاح الدين ومعه ، ووصل الأمر الى حد انه في القرن الرابع عشر ظهرت قصيدة طويلة اصطلاح على تسميتها : « صلاح الدين » .

وعلى هذا فقد طرأ تغير تدريجي على الصورة الوخسنية للعدو الشيطانى ، ليبرز بدلا منها مفهوم ادق ومغاير لدى بعض الأوساط - الى ان يجيء القرن الخامس عشر ليكون بداية التعاضد السلمي والتقارب بين أوربا والقيادة الاسلامية

في حديثه عن العمارة الإسلامية وانتقالها عبر  
الصور (عصور الاتصال والفتح) إلى الدول التي  
دخلت تحت السيطرة الإسلامية، في المآذن  
والمساجد، والقصور التي تند من العمارة الدينية  
ومن المعروف عن المسلمين، الأوائل المعروف من  
الدنيا وبتأثيرها، ومن ثم لم يكن هناك طراز عربي  
مبكر يمكن اتباعه أو القياس عليه، أما في عصور  
الإسلام المتأخرة فالأمر يختلف، وعلى ذلك فإن  
العمارة الدينية قد قدمت إلى هذا الفن تراثاً  
مختلفاً وباتياً ومؤثراً، بخلاف العمارة الدينية  
في صدر الإسلام الأول، ثم يذكر المؤلف قصور  
الإسلام المشهورة كما في بغداد وبغداد وقصر  
الحمر، وما فيه من زخارف، ومن فن العمارة  
نتقل مع الكتاب إلى الفنون الزخرفية فنون  
التصوير ونشأتها وتطورها في شتى البلاد  
الإسلامية - تركيا ومصر والأندلس وإيران...  
الخ... شاملة لصناعة الفخار والمعادن وللمساجد،  
والزجاج النقي، والكتابة على النحاس... وما  
لا شك فيه أن هذه الفنون من تصوير وزخرفة  
كان لها أثر كبير على الفنون الأوروبية، وسبب  
ذلك هو إعجاب الشعوب في الغرب بفنون البلاد  
الإسلامية، ومحاولتهم نقل هذا التراث الحضاري  
الثري، ولم يقتصر التأثير على البلاد المفتوحة  
فقط، إذ أن الالتقاء الإسلامي الأوروبي لم يقتصر  
على الفتح والاستيطان، فهناك أيضاً التجارة، كما  
أن هناك التبادل العلمي الموضوعي، سيما في  
زمن الخلافة العثمانية.

وفي الفصل المتعلق بالأدب يتحدث المؤلف  
فيتناول بالحدث والدراسة - أول ما يتناول -  
انتشار صناعة الورق بوصفه مادة للكتابة، كانت  
متوافرة منذ القرن الثاني الهجري، وما أدى ذلك  
إلى نمو النتاج الأدبي في العالم الإسلامي بشكل  
كبير، ثم يبيد في ماهية الأدب من وجهة نظر  
ابن التيميم، منتقلاً إلى دراسة اللغة، ثم الموضوعات  
الأدبية شعراً ونثراً، وأهم الكتاب العرب في الأدب  
والتاريخ مثل الجاحظ (١٥٩ - ٢٥٥ هـ /  
٧٧٦ - ٨٦٩ م) وابن خلدون (٧٣٢ - ٨٠٨ هـ /  
١٣٣٢ - ١٤٠٦ م) وحين يناقش المسرح وأدبه  
يقول: «بأنه لم يمارس في عالم الإسلام في  
العصور الوسطى، وعوضاً عنه ظهر... ما يمكن  
أن يمد، بمعنى ما، بدلا عنه، وهو أدب المقامات،  
وبعد هذا العرض يبيد في الحديث عن الأثر  
والتأثير بأسلوب دقيق شائق، من خلال الملاحظات  
الثقافية بين الشرق والغرب».

أما الفصل الثامن، الخاص بالفلسفة وعلم  
الكلام والتصوف، فهو وإن كان مؤلفوه قد بذلوا  
في إخراجه جهداً كبيراً وضحت فيه ثقافتهم، جاء،  
قاصراً، ولعل مرجع ذلك إلى عدم قدرتهم - دينياً  
- على استيعاب النصوص الإسلامية (القرآن -  
السنة) استيعاباً المؤمن الدرك لظاهر الكلمات  
وباطنها.

يبدأ البحث بتبسيط طريف حول تكوين الديانة  
من وحى Revelation ومن تفسير لذلك الوحي

وهناك أقام الإسلام لنفسه الامبراطوريات  
العظيمة في شبه القارة، وحفظ التراث الإسلامي  
الحنيف، كما فعل في مصر وشمال إفريقيا حين  
اجتاح المغول الأقاليم الداخلية للإسلام....

... ويتحدث القسم الأول بفصلين عن السياسة  
والحرب تأليف المستشرق برنارد لويس...  
«التطورات الاقتصادية» تأليف M.A. Cook  
في الفصل المتعلق بالسياسة يتحدث، بفهم  
خاطي، للدين الإسلامي، خاطاً بينه وبين المفهوم  
المسيحي للعقيدة والحكم، ثم يقارن بين الأجيال  
الأولى للمسلمين ومدة الاضطهاد الذي عانوه في  
شبهل نشر العقيدة، وبين الاضطهاد الذي لاقاه  
المسيحيون الأوائل، والذي استمر أكثر من قرنين  
من الزمان، حتى جاء الامبراطور قسطنطين سنة  
٣١٢ م وشرع قبول الدين المسيحي ضمن أديان  
الدولة الرومانية، وليس ثمة تلاق أو وجه  
للمقابلة بين الرسول صلى الله عليه وسلم وبين  
قسطنطين، ثم يستمر في شرح نظام الخلافة  
والقصور وعصر الامبراطوريات الإسلامية،  
ومناقشة المذهب الشيعي ومذهب أهل السنة  
ووجهات نظرهم حول الخلافة، دون أن يترى دور  
الحوارج، ويطوف في أرجاء العالم الإسلامي من  
الجزيرة إلى شمال إفريقيا فيلاد الأندلس، ويختتم  
حديثه بألفاء الخلافة العثمانية وقيام الجمهورية  
التركية سنة ١٩٢٤ حيث لم تبق بأوروبا  
بعض التأثيرات الاقتصادية والثقافية الإسلامية،  
وحيث اخلفت التأثيرات السباسبية والمسيحية  
كافية، أما الفصل المتعلق بالتطورات الاقتصادية  
فهو مقصور على وصف التراث الإسلامي الزراعي  
ووصف للتجارة بين البلاد الإسلامية في البحر  
المتوسط والعالم للمسيحي اللاتيني في العصور  
الوسطى، دون التنويه بالدور الإسلامي في  
الصناعة.

## القسم الثاني

ويتبع القسم الثاني في ثلاثة فصول، تبدأ  
بالفصل السادس: وهو عن الفن والعمارة،  
ويضم ثلاثة أبحاث: أولها عن العمارة، والثاني  
عن الفنون الزخرفية والتصوير، وشخصيتها  
ومجالها، والثالث عن أثر فنون الزخرفة والتصوير  
عند المسلمين على الفنون الأوروبية، أما الفصل  
السابع فهو عن الأدب، ثم يأتي الفصل الثامن  
وهو الخاص بالفلسفة وعلم الكلام والتصوف.

يناقش المؤلف أوليج جرابار الطرز المعمارية  
ونشأتها، وتأثيرها وتأثيرها، ويقول أن هذا  
التأثير حتى عصر النهضة كان بطيئاً، حيث أن فن  
العمارة فن مرتبط بالبيئة، وقبل أن يختصر  
الناس التصوير، وتوافر سبل المواصلات، كان  
تأثير الفن الحضاري لا يبلغ إلا بقدر ضئيل.

أما من ناحية تأثير الفن الحضاري القديم في الفن  
الذي يليه فهو يتجلى في صور مختلفة، ويستمر

الفصل لا يضيف الكثير الى معلومات دارسي التصوف والفلسفة الاسلامية . فانه بين لنا مرحلة مهمة في تطور الفكر الاسلامي ، وشرح باختصار جيل الفلاسفة وعظه متصوفة الاسلام لعقل الابناء وروحه .

### القسم الثالث :

وقد انقسم هذا القسم على فصلين هما التاسع والعاشر . ويختص الفصل التاسع بالقانون والدولة ، ويهتم على بحثي شائقين أحدهما عن الشريعة الاسلامية ، والاخر عن الفكر الاسلامي عند المسلمين .

اما الفصل العاشر فهو خاص بالعلوم ، ويشتمل على ثلاثة ابحاث في العلوم الطبيعية والطبية ، والرياضيات والفلك والبصريات ، واخرها الموسيقى .

فنسأله ما أورثه الاسلام للعالم المتحضر قانونه الديني الذي يسمى « بالشريعة » ، والشريعة الاسلامية تختلف باختلاف وانحازا عن جميع أشكال القانون ، فهي جملة الامور والنواميس المنسوبة لتصرف المسلمين ...

ويقدم المؤلف مقارنات بين الشريعة الاسلامية وما يمكن ان يعد قانونا دينا مثله . كما هو الحال في الشريعة اليهودية ، والقانون الكنسي ، مبينا الاختلاف الواضح بينهما .

« فهي تشتمل على عناصر من شرائع العرب - في الجاهلية - وعناصر عدة مأخوذة من شعوب البلاد التي فتحها المسلمون » .

ويستمر في الحديث عن التطور التاريخي للشريعة الاسلامية على مر العصور ، ابتداء من المهد الاول لها ، زمانا ومكانا ، ومسرورا بالبصر الاموي والعباسي حتى العصر الحديث . لكن هذه الازمان لم تؤثر على لب الشريعة ، لا لبها من خاصية رئيسية ضمنت بقاها على ما هي عليه .

اما البحث الذي كتبه ا . ك . س . لامبتون عن الفكر السياسي عند المسلمين فهو يبدأ بمعلومة خاطئة ، حيث قال ان العلم السياسي فرع من علوم الدين . وهذا لم يقل به أحد قط .

ثم يتحدث عن الصيغ التي تهتم بالبحث في مركز الحاكم بعد ان دخلت في الاجرام الطورية الاسلامية شعوب واجناس كثيرة متنوعة الثقافات والافكار . وهذه الصيغ مصورة في ثلاث ، موظفة كلها للحفاظ على الاسلام من خلال الدولة التي تحكمه . واول الصيغ هي صيغة الفقهاء ، وركزتها المثل الديني الاعلى في القرآن والسنة ، والصيغة الثانية وضعها اصحاب الادارة ورجالها ، وهي تؤكد الحق الالهي للسلوك في الحكم . واما الثالثة فقد وضعها الفلاسفة ، وهي تدعو بالانحياز للفلسفة اليونانية ، وتوحد بين الاسلام والمثل والفيلسوف .

( لبحث بقية ص ٢٩٦ )

وانوشي ثابت ، اما التفسير فهو ما يثيره الوحي به من رد فصل في العقل الانساني . وعليه فالفلسفة وعلم الكلام والتصوف كلها ثمرة تفسير لاحق وحامشي في بعض الاحيان للوحي القرآني ولوامر الشريعة .

ثم يدخل بعد ذلك في لب موضوعاته الثلاثة : الفلسفة الاسلامية التي تنزع الى ان تكون حكمة على حد آراء اقطابها : الفارابي وابن سينا وابن رشد . كما انها جزئية من تيام الفكر الاغريقي . ويجعل الكاتب هذا المعنى ويوضحه ، ولكن في ايجاز دفع بالمترجعين الى اضافة حواشي وشروح كثيرة . ثم ينتقل من الفلسفة الى علم الكلام : ويقسمه الى عتبة مراحل . وهو يتابع علم الكلام عند المسلمين من خلال كتبه يختص بالحديث عن العقيدة . مثل كتاب الفقه الاكبر للامام ابي حنيفة ، وشرح للفقه الاكبر لابي منصور محمد الماتريدي ، وكتاب الوجيبة الذي ينسب الى الامام ابي حنيفة ، وبالاضافة الى الكتب التي دارت موضوعاتها حول الزنوبة وللدرد على اصحابها . ولم ينس ان يتحدث عن دور المعتزلة ومكانتهم الاساسية في ميلاد الفكر الاسلامي . وينتهي كلامه بهرج الحلاف بين محتويات كتب علم الكلام لدى المسلمين بمحتويات كتب اللاهوت المسيحية .

وهي تكلم المؤلف عن التصوف او مذهب الصوفية . دخل في قلب الفكر الاسلامي بل في اروع نواحي الفكر الاسلامي والحضارة الاسلامية على حد قوله ، واخذ يتحدث عن اصول التصوف وجذوره وروحه . طارحا الفروض التي تقبل الى ان اصوله غير اسلامية ، راجعا في اثناء ذلك الى المصادر الاممية ، والى المؤلفات الكثيرة لاساتذة مسلمين مختصين ، مفردا دراسة خاصة لالامام الغزالي حجة الاسلام ( ت ٥٠٠ هـ - ١١١١ م ) وهو للرجل الذي اسهم بأكبر نصيب في جعل التصوف مقبولا لدى اصحاب السلطة في الاسلام . وقد نشأ عن تنوع الفكر الذي جاء به الغزالي ان صار له تأثير في اتجاهين متباينين : احدهما عقلي ، أدى الى التصوفي ، والاخر ذو نزعة شعبية تشتمل في الطرق الصوفية ، ويضم جوج شخاته قنواي ، صاحب هذا الفصل بالنظر الى الجزء الذي انتقل الى الحضارة الغربية من تراث المسلمين في الفلسفة وعلم الكلام والتصوف ، منطلقا من القرون السبعة التي عاشها العرب في الاندلس ، ومكانة قرطبة بمرکزها الفكري القوي ، وما كان للفلسفة وهلم الكلام فيها من دور تقا في جذب اليها افضل العقول من نصارى البلاد ، وما ترتب على ذلك من الاسماء العلى العربى ، عندما تسقطت حركات الترجمة منذ القرن الثالث الهجري ( التاسع الميلادي ) للكاتب العربية ، فراينا « كتاب الشفاء » لابن سينا ومقاصد الفلاسفة ، للغزالي وغيرهما . غير ان التأثير الكبير الذي كان لابن سينا قد فاق كل تأثير المتكلم من ابن رشد ، الذي لم يقل في الاخير هذا النحو من التوفيق ، وعمل الرغم من ان هذا

# عرض الدوريات الأجنبية

## ١- عرض الدوريات الإنجليزية

ets brant by  
ore'stair kist yor,tha  
P t ver yimp

## الدكتور داستن كاول

● د. داستن كاول - أستاذ الأدب العربي المساعد بجامعة وستون - ماديسون - الولايات المتحدة الأمريكية

## بنيات القصّ

ويهدف كل الباحثين للتركيين . في السرد . الى اقامة نظرية دقيقة . في استنباط القصة . تقوم على الملاحظة والاختيار .

ان باحث علم النقص الخفوي يدرسون قضية استنباط الجملة الملهمة والكيفية التي يتألف بها محتوى الرسالة اللغوية للعلامات المتعددة . اليوم بتحديد معانيها . وتلقيها حسب هيكل ذهني . ناتج من معرفته بتركييب السحر وعلمه بطبيعة الأشياء . ان سرقة أي كلمة . في أي لغة . تفرس معرفة العلاقة المتبادلة الثالثة بين طرفي الكلمة . أي بين تركيبها اللغوي الدال وبين معناها - المدلول . ويرى اللغويون ان الناطقين بلفظ من الكلمات لابد ان يمتثلوا بمجموعة من قواعد البناء النحوي لتكتمل من معالجه الكلمات المفردة وتطويعها ادوار خاصة بها في بنية الكلام . ولقد تفرس على التقدم الذي شهدته علوم اللغة . في هذا المجال . ان يبدأ بعض الباحثين . في علم النص الحديث . يطبقون نفس المنهج على فضاءات أكبر . فتجاوز الجملة الى الناقصة . وطورت في السنوات المشر الأخيرة مجموعة من الأبحاث . بدأت بدراسة أبسط العنايات تركيباً وبناء . وأغنى بذلك « سواديت » الأطفال والعنايات الشعبية البسيطة . وحاولت بعض هذه الأبحاث ابتعاث مجموعة من القواعد كـ (جروسة) . يمكن تطبيقها على عناصر القصة . بطريقة لا تباعد كثيراً بين هذه القواعد والقواعد الوليفية التخويلية للسحر عند نوام تشومسكي .

ان الكلمة هي المنصر الأبسط في القواعد التخويلية . ويتألفها في تأسيس قواعد لبناء القصة بتحديد كيفية التضمير الأساس . ولذلك عاد الباحثون الى الدراسة الناقصة الأصحية التي قام بها الناقص الشكلي الروسي يروب . عن « مورفولوجيا الحكاية التكميلية » عام ١٩٢٨ . ان هذه الدراسة . وأغنت نسبياً شخصياً حتى ترجمت الى الفرنسية في السبعينات . تقوم بتصنيف العناصر الفكرية للكلمات التكميلية الرئيسية . ولقد سعى بعض الباحثين أمرا الى تصميم العناصر التي استخلصها يروب . ولكن بعد تصليتها من كل اللغات الناقصة بتقافة معينة . لكي تخدم عناصر مجردة . قابلة للتطبيق على كل أشكال النص . وكانت اول خطوة . لذلك

● ما الذي يشغل لاري . لجلات الأدبية الآن ؟ انها البنيوية بكل الإنجازات التي حققتها في مجال الدرس الأدبي . لقد تجاوزت بداياتها . وأخذت تتنغم مجالات كثيرة . وتلوع الى اتجاهات متعددة . وتغوص مشكلات أكثر تعقيداً . ومن الصعب ان نعرض لكل ما كتب من أبحاث . ان التلخيص . في هذا المجال . عملية بالغة الصعوبة . ومن الأفضل الاختيار . والاختيار المحدود الى أقصى درجة . ولذلك لن أحاول ان أقدم . في هذا العرض . سوى بعض النخيل . كمنهج لهذا الذي يعود الآن . وكلا الباحثين صدر بالانجليزية . في مجلتي مختلفتين . ويصالح كل منهما موضوعاً واحداً هو موضوع السرد القصص . ولكن من زاويتي متباينتين . وان ربطت بينهما البنيوية .

وتتصل القضية الأولى التي يتبرها هذا العرض بمسألة بنية الحكاية . من حيث علاقة هذه البنية بالأساليب التي يستوعب بها المنهج . أو القارئ . معنى الحكاية . ولقد خصصت مجلة « بوليطا » Poetics البولندية عمداً خامساً . أشرف عليه تيرين فان دايك . بعنوان « استنباط القصة » . ويتسلل ستة عشر بحثاً . شارك في كتابتها مجموعة من الباحثين . تنوع تخصصهم الفروع الناقصة :

- نظرية الأدب

- علم النفس المعرفي

- علم اللاهوت الصناعي . وهو فرع من المعرفة يسمى الى تكوين عقل الكتروني قادر على فهم اللغة .

✕ ارد ان اشكر الصديق د. جابر منصور على ما لعمه من عون في ترجمة المصطلح وراجعة الصياغة العربية لهذا العرض .

5A



● دوريات انجليزية

وتقع الشرايات الثلاث الأولى ، من هذه الخمسة ، داخل النص ، بخلاف الشرايتين التأويلية والإقارية اللتين تصان خارج النص ، فترتبط التأويلية بالقدرة التلقيفية للتأري ، وترتبط الإشارية بساكنة الثقافية أو تولدة . إن النص الكلاسيكي ، فيما يرى بارت ، هو النص الذي يفتتح دعوة القارئ ، غير أن تعذر كل الشرايات له عليه .

لكن القارة الغربية في عمل وإدارة، أنه قدم تحليلا لصى كلاميكي  
يفترض سلفا ذلك التمدد في مبادئ، ومع ذلك فقد أثبت بارت أن تمدد  
إفريقيا أمر لا نهائي في الصل الأبدى، وإن كان أسماء «التقدم القاهر»  
مبني لا تنهت إحصائيات التفسير. ولا يفرق الإلجاب والصلو  
أمر يلزم. كل نص أدبي ومع ذلك كله فإن الوضوح الصلي السلي.  
بذلك يخرج السؤال عن إمكانات التحليل إزاء «صوفي الكتاب أكثر غوغيا  
مثل كافكا» ومن المؤكد أن هذا السؤال كان مطروحا في الدكتورسور  
رود جرسن و«محتفيا»

لله واجبت لها بالغ الصبر ، يمثل حبه الى سلمة واجدة فحسب ،  
وهو الصنيع كاتكا الى بيزون ، فانياس عاني ، . ولقد اختارت الباحثة  
تقريباً من يارث لتكتشف قدرته على تحليل نص بالغ الصبر ،  
نظراً من حيث الظاهر ، بيوكته العادي ، الذي لا يكتسب تجسده ولباه  
الا في ظل القساري ، فطراق هذا تحول نص الغرض الى نراه لالت  
ويصبح كاتكا الى بطل الصبره بالعربي ا و ل و ب ، ويتجنب ذكر  
صلاهما ، ولا يستعمله سوى افعال عادية جدا وفي الصمد لالت بال  
كلما ازود الصبر تمدا في ما كتبت من الجا ا قراءه ،

إن الصفات الماخلفة الثلاث (الحدث السببي، الرمزية) مدونة في نفس كائننا، ولكنها تظهر ميلا مارقا شبيه بالنفس - نفسه، وذلك برفع القارئ من التفرغ بين الباطنين - والإشراق - إلى لعبا أدواتهم، أي أن استخدم حروف الأبدية -  $\alpha \omega \mu \epsilon \nu$  - لبيان الأصورة أيهم إلى الجبر، فيؤيد القارئ لممارسة حل مسائل من المسائل، ويضع هذه الصيغة في مجال الصفر، القويمة التي تطرق على طرح حل ومسألة حل - ولكن هذا الصي، رغم أنه يتفرقا، لا يطرح حل فيفسح الفرع الطول للفرع، في الحافة - وبشيء ذلك أن ثمة سبب جد في طرح علينا، لكن حل الأحجية، وبالتالي مفتاح النص، لا يتوارى في لغزنا المنطقية، أن مفتاح النص يمكن في مجال آخر من مجال الصفر، الإشارية، لتلك الصيغة التي تستد إلى كل ما كتب ويكتب قبل النص، أي إلى تلك المرة العامة أو الملكة الكلية التي ترجعها الجبر والأشياء.

ولقد بدأ الدكتور جروس في أن للشفرة الاسفارية ، في النص ، صوتية ،  
يعتمد فيها إلى جنب ، صفا ينسب الخبرة للشفرة لاجل قوة ، وصفا  
يعتمد على ما له فراء ، الفاني ، الفرد . أما الصوتون الاله صوت صوام  
يرتبط بالجامعة وشبهاتها ، أما الصوت الثاني فهو صوت فرد يرتبط  
بفردة كل فرد له جذ . وتناول الباحث - أثناء تحليلها للصوتية  
كالتكا ، التي تقسم شفرها الاسفارية إلى قسمين ، إلى قسمين بين الصوتين ،  
لفهم كل الحكم والاشكال التي تستجيب إلى النص في صوم ، يمثل الصوت  
أما الذي يحصل بصورة الاسفارية المرفوعة ، وتقع في عتبة : " حرجا  
العلم من صومنا من أدباء ، والاسفارية ، وتعاد ، يمثل الصوت الفردي : التضمين ،  
لكنهم من قائل الصوتين الذين تقوم عليها الصوتية .

وتمثل الكتابة ، من خلال تحليلها ، للأصوطة بصورتها ، إلى  
نتيجة مؤداها أن اللغة للعب بكيائها المادى دور شخصية أساسية في  
الأصوطة وذلك من خلال :

في الجزء الذي ذكرناه من الحكاية ، وهو السهم الخاص بتقديم الغيط الى الشجرة والحيول على ورقتها ، هو بمثابة نتيجة مؤجلة للمسهم الذاتي عبر الخاص بطلب الورقة .

ومن الجدير بالذكر ، في هذا الصدد ، أن عليه عظمس المقاطع  
من أهم خصائص الحكايات العربية ، خصوصا « ألف ليلة وليلة » ،  
إذ أن حكاية شهر زاد هي الحكاية المأطرة لسائر حكايات الليال التي  
يتضمن الكثير منها مقاطع سردية مضمنة .

والأدباء ، بعد هذا الاستطراد ، إلى ما نحن فيه ، لم نجد أثاراً  
لنصير رد الفيل للمنفذ في البنية المصطنعة للجزء الذي عرضناه له من  
المحاكاة - ( انظر هذه ) وفيه لم يجدوا دليلاً على صحة ( )  
دلائل على جلال النصير ) ولا يمكن إعادة كتابة هذه النصير إلا بطريقة  
واحدة : رد لف بسيط علة حذف - ( نرى أن الباحثين - رد الفيل  
البسيط - بأنه ، أعمال البطل ، أو الأفكار التي أدت إليها البداية  
باعتبارها عناصر يستحق ، بالضرورة ، أي تطور أو مجوعة من التطورات  
السلسلة حسب قاعدة إعادة كتابة للقطع المرفق - ويجوز حذف هذا  
النصير - أي رد الفيل المذكور - إذا كان الفيل البطل في موقع من القصص  
يهمون من السياق ، دون ضرورة لتخصيصه - وعلاوة على ذلك النصير هي  
أسلوب القواعد التحليلية أي قواعد حذف النصير أو تقديمها ، أو تأخيرها

ولذلك ، في ختام عرضنا لهذا البحث ، أن النظرية التي يقوم عليها  
سلسل ان التهم كإلية استنباط الأدلة الجبرية للتحكيمات ، وكأها  
لا يمكن التأهيل إلا بواسطة نظرية معينة ، وأما من ذلك أن النظرية هذه  
يقوم على التسليم بصحة نظرية تنسوكي من الطل الانساني ، صحيح  
أن هناك مجموعة من المفهومين ، مثل وزمن ، يخالفون تنسوكي ،  
ولا يردف أن العقل الانساني يسئل بالخرقة التي يصنعها ، ولكن  
بفض النظر من مدى سلامة نظرية تنسوكي فإن يخل هذه الأبحاث التي  
تحاول التأطير لغنى النظر الأدبي ، وذلك بما تقدم لنا من توضيح  
للصلاطات العلمية بين علمه التحكيمات .

وهما يكن من أمر . فإن البحث السابق يقدم لنا نموذجاً لا يخلو من الفرضيات الأولية كلون من التخليق العنسي ، ولكن خلافاً لما آثر من التفتيدات بحسب خبرتي فأشير : لأنه يصعب في أيام الحاضر البنيوية التي تتقدم وواقعها تشعباً ملحوظاً ، وأعني بهذا اللون وجود القائد البنيوي الغربي ، ولانلايات ، وسماولة تخطيط منهجه في ردهة النص الإلهي ، والبحث السابق الذي أعرض له كشف الدكتوروة وروايت جروس ، مبناون = شري ترضي بقر : الحبس الكلاوي = وهو يمت فيما من مسألة التفرقة النفس التي أصلها وولان يات في كتابه التمهيد 8/2 . وقد نعت هذا اللون في العدد الأخير من مجلة منشورات الجمعية المغربية الحديثة

أما كتاب بارت ، ويعد من أهم منجزات النقد الأدبي في هذا القرن ، فهو تحليل ينبري لأحدى قصص بلزك . ويقوم التحليل كله على التفصيل بتعدد مستويات النص الأدبي ، ذلك التعدد الذي لا يمكن كنهه إلا بتأسيس خمس خطوات ، تد بقاء قنوات فصل ما بين خطوط النص ، فتصبح أدوات لتحليله . أما الخطوات الخمس فهي :

١ - شدة الألم

٧ - شفرة السيمبا ( بمعنى العلامة أو الدلالة كالمقابل )  
Semic Code

### ٣ - الشفرة الرقمية

#### ٤ - الشجرة التلويحية

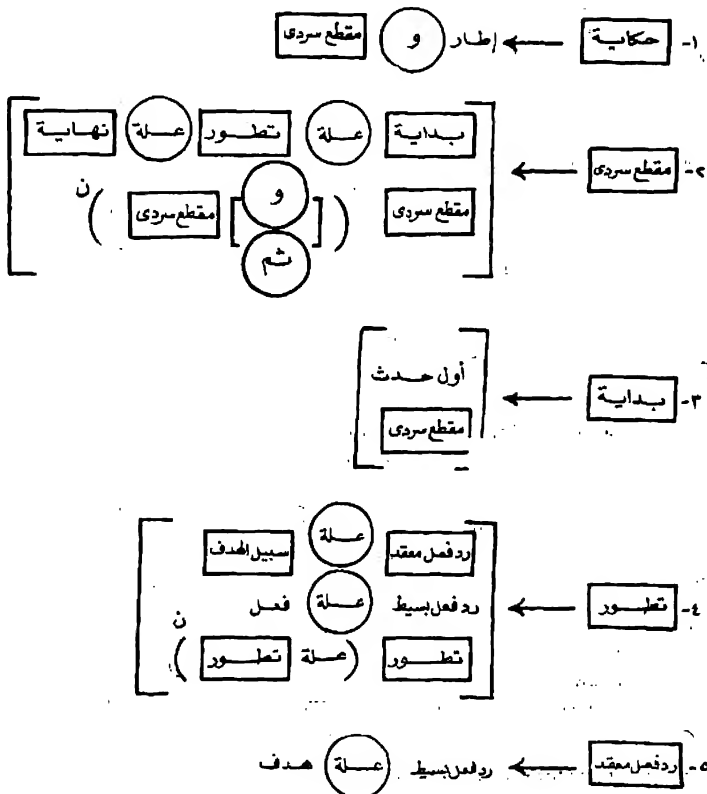
## ٥ - الشرطة الإدارية

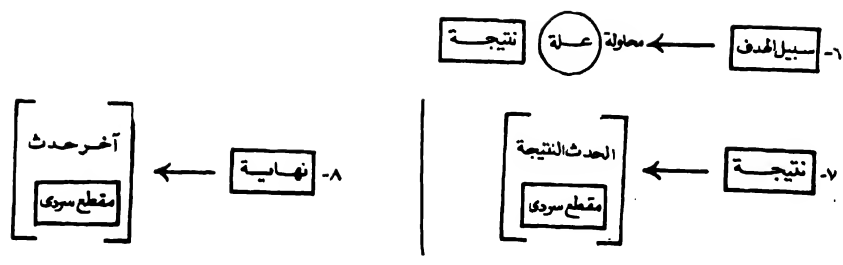
أن هيكله المارى ، فى حالات كثيرة ، يتحول الى بنية لغوية . ذات مستويات متعددة ، تنكشف عن هوائى لم تلتفت اليها من قبل . ولا أدل على ذلك مما حدث للقصيدة العادية لبودلير ، هي قصيدة فالكلطه كتب عنها ياكوبسن وشترادس ، عام ١٩٦٢ . مما دفع مينيليل ريلانير ، عام ١٩٦٦ الى كتابة تحليل يتبوى مضاد لنفس القصيدة . وما هو ياكوبسن يسود فى العدد الأخير من مجلة دياكركسى Diacritics الأمريكية ، ليرد . بعد كل هذه السنوات ، على تحليل ريلانير . انها مناظرة مهمة حول قصيدة . كانت مسودة لمارت باردو . يلتقى ويفترق حولها مجموعة من الاقطاب اللبوية ، فى جدول يحتاج الى مثال كامل . وأرجو أن تنجح ل العرسه لتقديمه دليكم .

(ب) عدم قدرة ١ . و ب . على الالتقاء بسبب تصوراتهما للتبانية عن مفردة واحدة من مفردات المجمع .  
(ج) استخدام الزحمة مختلفة للمصل بين اللغتين الزمانيتين للبلتين .

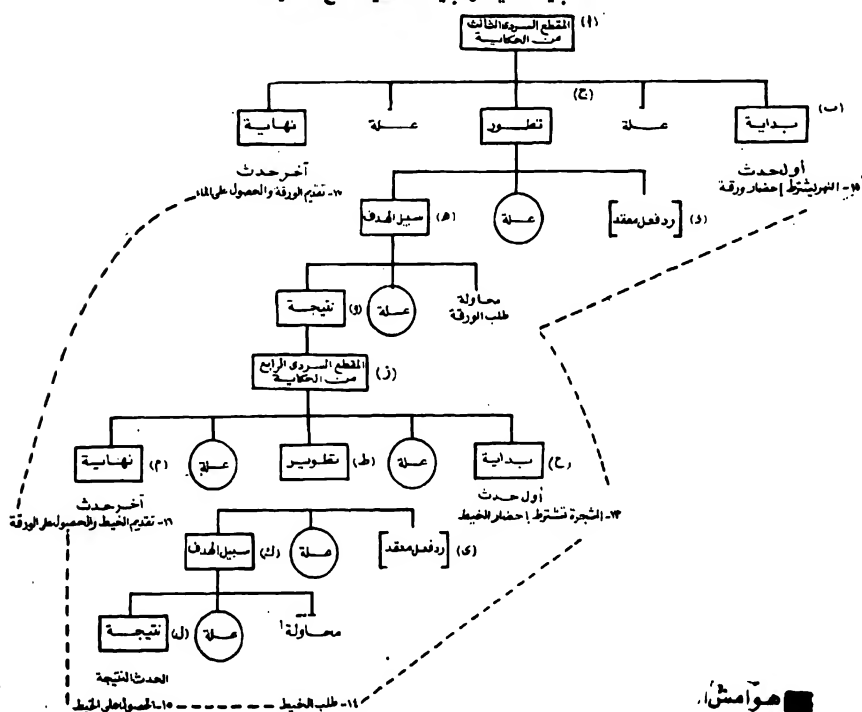
إن الغلاب اللغوى هو محور الأقصوصة كلها . وينجلى فى التورية التى تبينل فى الكلمة الألبانية *Gemeinplatz* تنكشف عن عجز البلتين ، ككروين ، عن اللقاء رغم اشتراكهما فى حكمة عامة واسعة . ولا شك أن طرافة تحليل الدكتور جروس لأقصوصة كافكا بلغت الانقياء الى الكثرى التى لمتها المدرسة اللبوية فى تحليل النصصوص الأدبية . كما أنه يلفت الانتباه الى امكانية الاختلاف فى قراءة النص وكثيره . لكن المؤكد أن النص الأدبى يفيد كثيرا من هذا الاختلاف .

### جدول رقم (١) قواعد (أجرومية) إعادة كتابة العناصر الأساسية





جدول رقم (٢)  
البنية العميقة والبنية السطحية لقطع الحكاية



\* Postica, ed. Trum A. Van Dijk, Vol. 9 (1980).

\* Johnson, Nancy S. and Mandler, Joan M., « A Tale of Two Structures : Underlying and Surface Forms in Stories, Postica 9 (1980) : 51-86.

\* Rush Gross, « Rich Text/Poor Text : A Koffin Confusion, PMLA (Publications of the Modern Language Association) 95 (1980) 168-181.

\* Roman Jakobson, « A Postscript to the Discussion on Grammar of Poetry, Diacritica, 10 (1980) : 23-35.

## نظرية الإبداع الفني

عرض لمضمون العدد الأخير  
من مجلة الإبداع الفني

### الدكتورة هدى وصفى

تعتبر كلمة Poétique أو ما نسميه ونظريّة الإبداع الفني ، ال :

( أ ) كل نظرية ثابتة تنبع من فاعل العمل الأدبي .

( ب ) تتسبب هذه التسمية ، أيضا ، على اختيارات كاتب من مجموعة الفعّات الأدبية ( حسب الترتيب : النتيجة ، الترتيب ، الأسلوب ) فنقول مثلا نظرية الإبداع عند هوجو Hugo .

( ج ) يقصد بالتسمية ، أيضا ، الألفاظ العياريّة الخاصة بمجموعة أدبية بعينها ، أي مجموعة القوانين العملية اللازمة في الاستعمال .

ولكن ما نعرض له ، في هذا المجال ، هو التعريف الأول . ولذلك نستطيع أنقول أن نظرية الإبداع هدفها إرساء أسس تسمح بفهم وحسنة الأعمال الأدبية وتوحيها ، أو فهم ما استلحق على تعريفه بالدرجات المنهجية Categories . وبوصفا أن نجد هذه التدرجات في العمل الفني الفردي للدوا ، هو مثال لحسب وليست هدفا نهائيا ، أن كل نظرية الإبداع ، أن تعيد نظرية للوصف من شأنها أن تبرز ، في نفس الوقت :

( أ ) كل ما في الموضوعات من سمات متماثلة .

( ب ) كل ما يجعل الوصف مفرده .

ولكن النظرية لا تعني بإيراد جوانب الوصف لي نص معين ، بل تعرفنا بمجموعة من التدرجات ، لإنعريف عنها شيئا في الوقت الحالي . ونلاحظنا هذا المفهوم بنظرية الإبداع كما لو كانت تكون من الأعمال التي لم يتم أكثر من الأعمال التي تمت بالفعل . ويبرز هذا الوضع الأول الطرح العلمي لنظرية الإبداع ، هدفه الفهم ليس الحدث الفردي . ولكن تحديد القوانين التي تسبب استجابته . وعلى عكس جميع المحاولات المرفوضة الخامسة بما سمي وعلم الأدب ، لا تهدف نظرية الإبداع إلى ، التفسير الصحيح ، لأشياء الماضي . ولكن إلى استنباط أدوات ، تسمح بتسليط هذه الأعمال . له هدفها ، ليس مجموعة الأمثلة الأدبية الموجودة بل ، السبيل الأيمن ، باعتبارها مبدأ . لتعريفه بالتعريف من الفرض . فهي نظام من الألفاظ النظرية تتعدى وتطعن إلى الإحسان والمجال أكثر ما تتشكله .

والأول سؤال يجب أن نتطرق إليه : هو : ما الأدب .

إنها تحاول أن ترجع بالظاهرة الاجتماعية التي نسميها الأدب إلى وحدة داخلية ونظرية ( أو تثبيت غياب هذه الوحدة ) فتحاول أن تعرف السياق الأدبي بالنسبة إلى الأنواع الأخرى من السياق ، وأخيرا تعيد صياغتها هدفها للسرلة . هو نتاج عملية نظرية ، يعتمد على أحداث ملموسة بالمرجة الأولى .

إن الإجابة من هذا السؤال بمثابة لحظة البداية والنهاية في نفس الوقت . فكل شيء في عمل ، ينظر الإبداع الفني يجب أن يساعد على الإجابة من هذا السؤال الذي لا ينتهي أبدا بحكم تعريفه .

وتحاول نظرية الإبداع ، من ناحية أخرى ، أن تمدنا بوسائل لوصف النص الأدبي فتسببنا على تمييز مراتب النص ، والتصرف على الموضوعات المكونة له ، ووصف العلاقات التشابكية فيه . وبمساعدة التدرجات الأولية ، أو الوسائل ، نستطيع دراسة الأشكال الأكثر استغراقا ، كالتنازع Typologic أو الأجناس genres ودراسة قوانين التتابع successions أو تاريخ الأدب .

ونلاحظ ، هنا ، أن أهداف نظرية الإبداع ، تتفق مع بعض الألفاظ الأخرى مثل :

( أ ) القراءة التي تهدف إلى وصف نظام معين ، فتستعين بالوسائل الخاصة بنظرية الإبداع ، ولكنها ليست مجرد تطبيق لهذه الوسائل . أن هدفها مختلف لأنها تحاول توضيح النص لكي لا يفسح في كدجات النظرية الإبداعية .

( ب ) إن مجال علم اللغة هو اللغة ذاتها ، ومجال نظرية الإبداع هو السياق . ولكن كليهما يركز على نفس المفاهيم ويرتبط بمجال السيميوطيقا Semiotique ، أي علم العلامات ، الذي يهدف إلى دراسة كل الألفاظ الذاتية .

( ج ) إن مكتسبات النظرية الإبداعية ، بوصفها وراء البحث الأنثروبولوجي أو السيكلولوجي ، خصوصا ما يتصل به بشأن القيمة الجمالية لثقافة أوروبية . ويكاد بالتطور الثقافي .

وليس هو الهدف من العجاجة إلى المزيد من التعريف بالنظرية الإبداعية نتيجة ازدهار التيار البنيوي Structuralisme . وليست مهمتنا عرض هذا

٣ تحليل بناء الجملة (دراسة التركيب) Syntax

ولما كان هناك تقدم ملموس في المجالين الثاني والثالث من هذا الساناج ، فإن المجال الأول لا يزال يحتفظ بالكثير من الدراسات ، ولا زالت تساؤلات من مثل : ماذا يعني النص ؟ وكيف ؟ معلقة ، دون إجابة شافية حتى الآن .



يتلسم العدد الأخير من المجلد ( عدد ٤٢ ) ال تسعين . يضم القسم الأول منه ثلاث دراسات تعتمد على التحليل اللغوي ، وذلك أهم دراسات تلقى أشواق جديدة نل :

١ - نص من القرن الخامس عشر ( فانتى واطع من الجيم في الكوميديا الإلهية ) .

٢ - نص من القرن التاسع عشر ( بولوك وفرازة تجزئية للكوميديا الإنسانية ) .

٣ - نص من القرن العشرين ( بروست وفرازة في استمالات اللسان المتألف على الإعراب ) .

أما القسم الثاني فيفقد عنواناً عاماً هو : نظريات الشعر ، مناقشات نقدية . وينقسم هذا القسم بدوره إلى :

١ - الرومانسية واللغة القصصية .

٢ - هل نطعن هروجن أم كرايل ؟

٣ - قصيدة الانطلاق الجيحي .

٤ - تعريظات نصية .

٥ - معنى أشعر للموسى .

في مقال الأول ، يقدم الباحث النقد الخامس عشر من الجيم على أنه مزيج من : الرتبة الجنسية وبلاغة النص ، كما يوجد تأثر الفلسفة النوبية ( نسبة إلى توماس الأكوينس ) والفلسفة الأرسطية ( نسبة إلى القديس أوغسطين ) على فانتى وعلى ارتباط ذلك بمشاكل السياسة واللغة في ذلك الوقت . ويستعرض فانتى حالة المفكر برونييه *Bruniere* الشاعر والفيلسوف ودجل السياسة الفلورنسي ويألفي القدر على حياته الخاصة ( علاقات جنسية شاذة ) وكيف يبدو ذلك من خلال إيديولوجية العصر وحكم الدين فيما بعد الحياة .

ويستخلص الباحث ، في المقال ، أن هدف فانتى ليس الحكم الأنثالي بل اظهار لفلسفة الصور الوسطى التي كانت تنظر إلى الإعراب على أنه مشكلة اجتماعية ولغوية وليست مجرد مفككة جنسية . بمعنى أنه من خلال تقديم هذا المفكر أراد فانتى أن يربط بين بلاغة القصيدة ودعاها الفكر والوعد الذي كانا يعيشون عليها . ويجب ألا ننسى أن عصر فانتى قد رأى ظهور نوع جديد من القواعد التي تسمى : قواعد صيغ الأفعال *Grammaire Des Modèles* وذلك يتفق مع ما

جاء به لسان توماس الأكوينس . أن هناك كلاً من الإنسان جوهراً اجتماعياً وسياسياً لابد له من توصيل أفكاره إلى الآخرين من طريق الألفاظ المسيبوعة ومن هذا يأتي القول بأن الباعث الفعلي للتعريف جنسياً يمارس نوعاً من الاستبصار اللغوية في استخداماته فصيح معقولة في مستوى الاستبصار . في صوره ، وبالتالي لابد وأن يتعبر للنمائية السياسية ، إذ أن اليقين الراجع في حله الفترة التي جاء بها في تأثر أرسطو . هو أن الإقناع يهتزن خارج النظام السياسي ثم الناس أما فوق البشر وما سحر حروب ، وبالتالي فهم منفصرونه من الكهنة ، أو كعشر نكرة : المنفى ، على هذا الوضع في تتكسر إلى على

التعريف للمسبب . حسب أن تقول أن النظرية الإبداعية بدأت كنظام مستقل مع تيار التشكيل الروسي ، والمدرسة اللغوية الألمانية ، وحركة النقد الجديد *New Criticism* في أمريكا والبنغترا . وأخيراً التحليل اللبنيوي في فرنسا .

ونعصب أبحاث التشكيل الروسي على :

( أ ) البنيات السردية ( شكلوفسكي Chklovski وتوماشيفسكي Tomachevski وبروب Propp ) .

( ب ) البنيات الأسنوية ( إيكينباوم Eichenbaum وتينيانوف Tynianov وفينوچرافوف Vinogradov وبغجن Bakhtine وفولوشينوف Velochinov ) .

( ج ) التطور الأدبي ( شكلوفسكي ويكوفس ) .

( د ) العلاقة بين الأدب والفن ( تينيانوف وفولوشينوف ) .

أما المدرسة اللغوية الألمانية فيفقد إلى وصف اجناس السيل الأدبي وأشكاله أكثر مما تهدف إلى وصف أسلوب الكاتب . ولقد في كتاب "الاجناس الأدبية" لأندريه يوز *André Jolles* دراسة من حالات اضطراب المسبق والالغاز والأساطير . أما لازار فيفقد إلى أنواع الكلمة ( السرد الموضوعي - الصيغة الشعرية المباشرة ) . ويقيم مولر *Müller* بدراسة الاختلافات الزمانية . . . الخ .

أما النقد الجديد ، فإنه يبعث بدم رغبته في الأمة نظرية . وينضل تحليل الصور ، ولكننا نجد محاولات للتخلي عنه ويتشاور وتلميذ إيسون . فيما يتصل بالنظر إلى توليد المعنى في الأدب . مثلاً نجد عند بريس لويوك فيما يصل بمشكلة الراوي في القصة . وأخيراً نجد محاولات للتخلي تربط بمشاكل الصور الشعرية . على مستوى القومض *Ambiguïté* والمرونة *Ironie* والتناقض *Paradoxes* وكتاب : نظرية الأدب ، الذي كتبه ديتيه ويلك مع واين لاج فانتى . مزوج للفكرين الروس من ناحية والنقد الجديد من ناحية أخرى .

ولقد كان لإدغام البنيوية في علم السجلات واللغويات ( ليلى شعرومن *Levi-Strauss* ويكوفس *Jakobson* وبنيكست *Benveniste* ) والدراسات نوريس بانشور *Maurice Blanchot* في فلسفة الأدب تأثر في ظهور التحليل اللبنيوي في فرنسا ، كاحتصاص بتعديده الصور البلاغية . ولقد الشعر ، واستعراض البنيات السردية أو الصيغة وقد كان رولان بارت *Roland Barthes* رائداً في هذا المضمار .

ونأسف إذا كنا . في مجال عرض المصعد الأخير الذي ظهر من مجلة : نظرية الإبداع ( العدد ٤٢ ) قد أسهبنا في توضيح ما علينا بتعبر : نظرية الإبداع ؟ لذلك نحاطة مؤسسي المجلة زلفان تودوروف *Todorov* *Tzvetan* .

لقد ذكر تودوروف ، في مقال الانتقاسي لهذا العدد ، أن الهدف الأساسي لنظرية الإبداع هو البحث عن تعريف نظري لشم الأدب ، من طريق المنهج اللبنيوي . وسأحاول فهم السياق الأدبي باعتباره نظاماً من اللغة العلامات . ولقد ميز تودوروف ، في هذا المقال ، بين نظرية الإبداع ( البوليغيا ) وغيرها من الصروح التقليدية للصور ، أو النماذج التحليلية أو السوسيوولوجية أو التاريخية لدراسة الأدب ، فحدد معدياً بالبحث عن بنية السياق الأدبي وكيفية توليفه داخل النص .

وتركز المجلة في الدراسات التي تهمها على الساناج اللغوية الثلاثة التي ترجعها سوسيه لتحليل اللغة ، وذلك كمحاولة من المجلة خلق فاضلم جديدة . أما هذه الساناج فهي :

١ - تحليل نصي (الحوارات : دراسة دلالية) *Semantique* .  
٢ - تحليل لفظي (دراسة بلاغية) *Verbal* .

يرجع الى الليل التريسي لدى المؤلف . ذلك ليل الذي يقدمه الى اكتشاف القصص بنفسه ، او كما يقول بلزاك في مقدمة « الايام الضائعة » .

« لا ينبغي للفنان ، كي يكون جديراً بالفن ، ان يدرس الملل والكآمة وراء الآثار الاجتماعية ، فيلتفت للمنى للفتن في هذا التشكيل الضخم من العصور والشعوب والاحداث ؟ ، ولذلك يقع قارئ بلزاك تحت وصايته فلا يسمح له بالتفرح الا في اطار الحدوة . او توقع الحدث ، دون ان يغفلت من مطبات السيل ، ولذا يمتد الباحث التحليل ، ويعد انه ان كان من المسح على مستوى المنظومة لفترض صان لم يتصدعها بلزاك ، فانه من الممكن ، على مستوى عملية السرد ، ان تستكشف بعض اسرار الكتابة البلاغية . وذلك ما اوصحه اديجار الا ان قبل جاك لاكان عندما قال : « ان قدرات الفكر التي نعرفها بالفاط تحليلية غير قابلة للتحليل في ذاتها » فنحن لا نقبها الا من خلال نتائجها ، ويؤيد ذلك ال افترض ان صدور لنتيجة عند بلزاك يرجع الى وجود فجوات في بناء النص ، واذ كان القارئ المتأثر بلزاك لم يغفلت الى هذه الفجوات الضخمة الايديولوجية السائدة ، التي كانت كتابات بلزاك تؤيداً « على سبيل المثال استعماله أنماطاً من علم الاسماء الحديث الطهور وتخليقه على كتاباته » ، فان القارئ الحال ، وقد تهتم لديه الكثير من ميثولوجيات النص المأخوذ ، من حقه ان يبحث عن قراءة مختلفة لنصوص بلزاك ، خصوصاً اذا تمت هذه القراءة في ضوء المقارنة بنصوص الرواية الحديثة التي استغنت عن التصديق والتفسيرات السببية والوحدة لطوية وفنتت الوحدة الى جزئيات فاصبح « المختار كالتكامل له نفس الصعيب من الحظ ، الى مواجهة الظروف » بل يصبح الجزء عند الروائيين الجدد هو المسألة الأساسية للسرور التي أصبحت ملقحة بالفكرات كما صارت تفتت ذلك فكرة تكون في مشات . وقد اوضح كلود سيمون في روايته « طاريح » ذلك بقوله : « ان المعرفة الجزئية ، الناقصة ، الناقبة من مجموعة مسوورة قصيدة ، معتمة ، ومن كدمات لم تدرك شأما ، ومن مشاعر لم يتصور به ، ملقحة بالفكرات ، وبالفرغوات التي تحاول تجاوزها بالخيال والتعريف المنطقي ، لتألفها بمجموعة من الاستنتاجات » . وما نحن الا ان ، به ان النص كل شيء ، تحاول ان نستعيد ما حدث ، كن يحاول ان يعلق بقايا مראה متناثرة ناقصة ، فلا يتوصل الا الى نتيجة ضئيلة ، سواء ، ان فعلنا فعلها دفناً ، بكل وسيلة ممكنة ، الى ايجاد معنى او كتاب منطقي للاسباب والنتائج ، وما ذلك لا نستطيع ان ندرك الا الاشياء » . وحتى اذا استعان الروائي بالأبجدية للكتابة ، كما يفعل الباحث الاخرى وهو ينكب عن الجزئيات ، فان كل ما يصل اليه ليس سوى واقع ناقص .

ولذا كانت أعمال بلزاك تفتي عمليات الترميم التي قام بها باعتباره مؤرخاً للجنس ، فان هذه الأعمال تظل تنطوي على ثغرات ، فقد أراد بلزاك ان يضع « كلا كبيراً في مواجهة تخب كبير » .

والواقع ان مثل هذه القراءة لأعمال بلزاك ، بما تقوم عليه من عدم فكرة الوحدة الطوبوية التقليدية في الترميمية الاسياسية ، انما ترجع الى مايرى Machery في كتاب « نحو نظرية في اتاج الأدب » الذي صدر عام ١٩٧٤ . ولكن كاتب هذا المقال من بلزاك يذكركنا انه يبدأ من مخاري فحسب . ثم ينطلق بسبب عنه بالاستسلة التي يطرحها على أعمال بلزاك : وهي أسئلة تهدف الى نتائج أكثر دقة ، وتتمتع نحو سبع من مثل : الى متى يستطيع النص ان يجاور بالمفرقة الاخرى ؟ ومضى كتفى عن هذه المسئلة صفة الفصول ؟

وفي البحث الخامس « بروس المتصدع الجوانب » - او محاولة لقراءة الاشارات الدالة على الانعزال ، يتساءل كاتب هذا البحث عن التمدد وحل يقع تحت لواء التحليل النفسي وتفسيرات فرويد ام انه ينبغي من لغة النص والاستعداد بالملقحة ؟

ويبدأ الباحث باستعراض القطع الأولى من « البيت من الزمن الضائع » وهو الملحق الذي يصنف عملية الاستعداد من النوم وبداية بزوغ الاحساس

المأسوس للشعور اياً كان نوعه ، لأن الوضغ يفرض الاختلاف . وبالتالي النفي من الحياة السوية او الطبيعية . ان هذه الفكرة التي تبدو غريبة كانت واردة في عصر دانتى ، اذ ان « الطبيعة » هي الكون الكبير الذي يحيط بالإنسان ، وحتى ايضاً داخل الإنسان على سبيل المثال وكان الاعتقاد السائد ان المليون للزور يخرج من الرأس وينساب من خلال الصدود القفري في اثناء الصلاة الجنسية ، وما لا يستعمل منه يعود الى الخ مرة ثانية . ولتصرف - كما جاء على لسان آلان دي ليل ( القرن الثاني عشر ) - « هو من يفسر قواعد الجنس وهو يدان الذكر او يطاق المؤن كما يطاق آخرون الجاد » . وهناك نوع آخر مضطرب يطاق المؤن في الفحص والذكر في الصيف » - وما يفت ذلك ويؤكد البعد السياسي في حياة بروني لاثين . كمثل للفتن والخروج عن التقاليد ، هو هذا الفكر الكبير من العصور المجازية الذي يبدأ بها دانتى التشيد الخامس عشر من الجسيم ، حيث يخفى على نهج فيرجيوس عندما مسود ديون ملكة قرطاجة ومؤسسها التي تركت بناء المدينة لتعاصر الجنس في الغاية - ومن الواضح ان دانتى كان يحاول ان يزاد بين القوة المصرة للجنس والقوة الانجابية للسل باستعماله صود من الطبيعة ، كزجاجة البحر الجمال لينوس واله الحرب مارس ، ويهدد التنازل طريقه في نص دانتى عندما يتنازل بين الطوران والتبني ، او عندما يقول ان صلاة العقل بالتمرد كملقة البناء بالعلم ، وكملقة الخلق بالتمسك الهولية - مثال ذلك النصيب الذي يمتلح دانتى لولمة بابل في سفر التكوين ( الخلق بين الذات لدى تلكه الجسد النسبى الى « الدنيا » ) ، فالصود النسبى أكثر ارتباطاً بالسلالات القانونية ( وبالتالي للطفية ) ، وعمل الصغار او سياله الصغرى « الناس هو التكيل باعادة التوازن في هذا الصراع من أجل بناء الجسد السياسى الى المدينة - ويظهر في لحظة ما في النص الصغرى « الصول الدم بالنسبة لعم دانتى : ما النتائج السياسية للادع التسمى الخاص بدينتى ، ذلك الانعزال الذي كان نتيجة موقفه تجاه ياتريش ؟ وتبدو دالة هذا السؤال بل الجزء الخامس من الجسيم « مادام النص يستعده مسوداً بلاقية ليصف اديام من العالم من اجل ان علم الاحوت - طبقاً لما جاء له لسان توماس الاكروبي - يستعمل هذه العصور للوصول الى المعرفة الكاملة ، فان الصغار يدعو الى الانحراف الذهني بطرحه تشبيهات مختلفة تقري وتبني من الحقائق » - ويبدو ان الصغار الايقل يطالب برلع هذا الجزء من كامل الاداء على ان مرز مثقل بروبي السادسي وهو منطلي بزاماد به حرق ، وهو الذي كان يتناقل في حياته بصوره الصغرى واستخدماته اللطيفة ، التي خلقت اسمه من الفناء ، وبالرغم من قوة الصغار وسبب لامل للورسا فان دانتى يحاول ان يسميه في البصلة بين الأفراد والجنس التي كان يمتحها مقلقة - جيا يكتن الحبس بين ما يريد وما يصادره ، فهو يريد من لغة ان تستطيع الصغرى عن بعض القيم الاخلاقية ، مثل فضيلة التواضع التي لم تكن الوسائل الصغرى تسمح بالتصير عنها ، والارتباط بالدينية ، وعلم الدول في زرة للفتن .

ويتوصل البحث الى ان دانتى كان واقعياً في التعبير - فهو من أوائل من استعمل الإيطالية . في القرن الخامس عشر - ولكنه كتصام مرتبب متألم مسيحي يسلو من عبادة القديس او النص ، تلك التي اصابت بربسيان Priscian المذكور في هذا النصيب . ولذا فانه يظهر في الجسيم ، في حين نجد دوناترس - مؤلف القواعد التي تحمل اسمه - يصر في الجبة لانه لم يستعمل للحرر او « الجراما » .



وفي مقال عن الكن التجزئ - او قراءة ثانية للكونجديا الإنسانية - يرتكز البحث على :

١ - محاولة الاشارة بشكل القراءة عند بلزاك من خلال نص « ملقحة للطفة » .

٢ - اختراق النص للحكم التاريك ، الذي لا يترك ثغرات دون ان يملأها بظنوبي نفسي ، بحثا عن امور غبية ، لا تتعد للوكة الاول ، يطق الباحث « نظرية الفراغات » لبراز عروب الزدام النص الذي

## ● دويات فرسية

ويستعرض كاتب المقال تاريخ الطبيعة الحركية لنظرية الشعر ، فيجدها في أصل جميع الشعر، اللذين جاءوا في أعقاب الحركة الرومانسية ، من أمثال ديستو ومارشيه وفاليري وكلوديل وديولج وغيرهم . أن الفيلال الكترال ( أي الحركي - نسبة إلى كتراليت ) وكما جاء على لسان جينيت ، يمكن أن ينطأ أشكالاً مختلفة ، ويركز على عناصر مختلفة ( جزليات صروف أو جزليات أصوات ) وترتبط هذه النسبة الحركية ، أيضا ، بنظرية الإبداع في البيوية اللغوية .

ولكن ما معنى الحركية *Motivation* أنها تنصب على طوامر مختلفة كالتالي :

( أ ) حركية الالية بين لغتي

( ب ) حركية دامية بين اللغز واللفظ

( ج ) حركية عليا تتجاوز اللغة ، فترتبط بين العلامة الشفوية والذوق .

ولكن الإنكسائية الأولى ( الحركية الالية ) التي أسسها باكونين في أسسها للتحديد ، أي محور الاستبدال ، على محور السينتاتسي ، أي محور التنازع ، أو محور المفردات المتكررة على محور المفردات المتكافئة .

أما الإنكسائية الثانية ( الحركية الراسمية ) فقد ظهر عنها فروع في *Personage* في كتاب ، اللغة القصصية - الشكل والوظيفة ، حيث يؤكد القيمة الشاملة للرمز فيقول : « أما استخدام الكلمات ، في الاستعمال اليومي العاد ، كلمات متشابهة عليها ، دون أن نلتفت إلى حركات الأعضاء ، والصوتية ، أو نتميز بالانتقال من صوت إلى صوت ، فتضيق ديناميكية الأصوات ، والكلمات ، وإذا كانت فاعلية للجال الصوتي للغة فضع في اللغة الوبية لائها تميز في الشعر ، حيث تصبح أكثر حساسية للرعاية الصوتية . تلك التي يطلق عليها الشاعر والنقاد الفرنسي الأدبي سير طارسي بالهمز أما الإنكسائية الثالثة ( الحركية ) العليا فنجدها في إمكانية ربط العلامة بالذوق أي بالآلي ، وهذا هو *Omnosapes* مرتبط باستعمال الكلمات التي يوصي للها بدولها .

ويورد كاتب المقال ، بهد ذلك ، عدة ملاحظات على هذه الأنواع من الحركية لم يتساءل ، في نهاية كلامه ، عما فلا كان من الأفضل العودة إلى نظرية إبداعية ، لا يكون محورها الأساسي علم اللغة ، بل يستعمل هذا العلم كوسيلة استقراء جزئية فحسب ، وليس كإطار أو نموذج ، وذلك لعدم النظر في العلاقة بين الشعر والنثر ، أي بين الوظيفة الجاهلية للكتابة الأدبية وللجانب الوظيفية اللغوية وغير اللغوية ، فيكتفب النظرية من التعامل مع النص باعتباره علما مغلقا ، وتتمثل وجهة نظر غريبة عنه تتمسح باستيعاب العديد من العلاقات التي تتداخل في كل نص ، ولكن الخطر يكمن ، هنا ، في إمكانية العودة إلى نظريات إبداعية ، كذلك التي تعودنا عليها من قبل .

## \*\*\*

ولي مقال لنقد يثاق بين مالرب *Malherbe* لقب الكلاسيكية الفرنسية وبلغ إمكانية الفراءد الممارسة له - يعرض كاتب المقال لفلسفة عامة يستعملها من دراسية جيرارديت *Genette* للنظرية اللغوية ، الفرافد عند باكونين فيقول : « تهيمن على الوعي القصري الممارسة ، الفرافد والحركية ، أن لغتنا الشعرية لغة ما - ولتغلب ، لكن بدل على ما قول ، ما إلى يمكن أن يلفه مالرب ، وهو عدو التكرار ، في مسألة التناقل الشاملة التي تم الاتجاه للممارسة . » لقد كان هذا الإخلاف والتناقل هو للها المسبق على فن القصص التقليدي ، أو استقلبا بعض الصور لخطابها ، أو بعض تركيب الحكاية - أن نظرية إبداعية تقصد على « شيطان التناقل » أما هي رومانسية ورمزية إلى أقصى درجة ، ولذلك فهي نظرية ممارسة ، ولكنها ليست ممارسة تماما لأنها نظرية إبداعية .

ويتساءل كاتب المقال عن وضع مالرب الجبل هذا التأكيد ؟ وبماذا

بالحياة تلك التي يصعبها بروس تبوله : « يتردد الراوي أو القصص على أعقاب الأمانة والإنشكاك » هل يعتبر التمدد في الصور المألوفة على الأساس ولبا على الانحراف ؟ أن هذا الإنسان النائم صاحب المكان والزمان والشخصية والبنس دون أن يستفيد من التناقص عنصر آخر فالتمدد ما حمله بلورد لتشكل أو أكثر ، وليس عملية توليد شكل من شكل . أن عمل الروائي ينصب فقط على الاختيار ، أن الكتابة - عملية اختيار واستبعاد ولعين واستبعاد من مطلق لم تستخدم . ولذلك فالتمدد يطارد المثالي ليعمها في قولها الخامسة - أساسا في البحث يطرقت بروس إيزاب الموسيقي والرسم مستوحيا منها مفردات تتسامع في تشكيل مادة . ولد حاول كاتب المقال أن يكشف عن نتائج الكساي للاستخدامات الموسيقية على تعرجات النص لفواصل إلى أنها تسبب وضعا مزودجا ، حالة حسية وشعورا بالطفة ، يوله كالأصا نوعا من التمدد .

ثم يستمرسل الكاتب في استعراض أنواع التمدد الأخرى ، فيطرق إلى المفردات الإبداعية التي يصعبها بروس بأنها أشبه بالاختيار منه العالم ، والظلال من ذلك يبدو طاليت من الزمن الصانع كما لو كان ضمن البيت من كل الأشياء على الكلمات ، فلا لظايع ، « سيار الطبيعة » والانتفاع الذي يبحث عنه الكاتب أشبه بالطفة عند سوسير ، له وحدة ذات وجهين ، ولكنه يختلف من العلاقة في أنه لا يتعود على مفهوم في صورة صوتية ، فهو ليس « الجسم الصوتية منظمة على مثالية المفهوم » ، أنه ليس وحده نفسية ذات وجهين ولكن الانتفاع موحده متزوج ، ولذلك لا ينسجم مبدأ التمدد عند بروس بالانحراف ، أي بالانحراف الذي يصعبه غرويد أو لاكان ، ذلك لأن الهدف للذين من التمدد هو البحث عن وحدة لا ترتبط بتأويل ، بل توجد في تناوب الرمز ، حيث لا يندم للناظر معنى ، ويثبت لا يطمح الجوهري لأي قانون .

## \*\*\*

وتستعمل المناقشات النقدية التي دارت حول نظرية الشعر ، في القسم الثاني من عدد المجلة ، يحاور من « الرومانسية واللغة المعاصرة » ، لقد ألقت الكتابات الأخيرة لثودوروف وجينيت أن الغالبية المظن من النظريات الإبداعية الحالية مرتبطة بالنظرية الرومانسية كما تطلعت في حلق الدراسات لقال اعتراضا مؤادا أن نظرية الإبداع الرومانسية ليست نظرية وضعية بل نظرية فلسفية ، كما أن التوكليد أو الرأي السائد في النظرية الإبداعية الممارسة ترتبط بتناكيد السياق النصي على لاتفن مع الأسس الرومانسية وي طرح كاتب المقال سؤالا عن مدى الفاعلية اللغوية لبعض النظريات الحالية للغة المعاصرة . أن محور النظرية الرومانسية يتركز في تأكيد مزودج بوجود لغة شعرية من ناحية ونسبة حركية لهدم اللغة من ناحية أخرى - وإذا عدنا إلى السؤال من القوانين اللغوية لمفهوم مدف العلامة اللغوية في الشعر ، والفاعلية اللغوية لمفهوم اللغة الشعرية ، وجدنا أن النظريات الإبداعية الممارسة تتكاهن في ثلاث ، هي :

- ١ - أن الشعر نشاط انساني من نوع خاص .
- ٢ - أن لشعر علاقة متميزة بالطفة تلتزم إليها إنشكاك الطرفة الانسانية الأخرى .
- ٣ - أن العلاقة بين الشعر واللغة العادجة هي نفس العلاقة القائمة بين أي فن ولغة خاصة به ، فاللغة اليومية تنسب إلى أقسام كاشير بالتي إلى التنازع .
- ٤ - أن الشعر لغة مستقلة عن اللغة اليومية . أن اللغة الشعرية جوهر الشعر وهي جوهر اللغة ذاتها ، ولكن سيات الشعر الأساسية هي اللزوم ، أو عدم التنسي باللفظ اللغوي ، والحركية ( وهو يعطى لوق انتخابية اللغة - الوسيطة ) .

• أن وفي الشعر وظيفته وبخلفة انعكاس لتبديل لغة .

ويخلص من بحثه الى القول بان اهم عائق للازدهار الجاد للدراسات الشعرية المعاصرة يكمن فى هذه الاشكال النظرية التى تستعمل قوالب « العارضية » لتحررها من القواعد للقصيدة .

اما الدراسة الثالثة فهى تحليل تطبيقي لصفات مختلفة : اولها صيغة « شمس غارية » لبول فرلين التى يسميها صاحب الدراسة « صيغة الانظار للبهيم » . ويحاول كاتب التحليل ان يطور بينها العلاقة « التى تحكم التركيب اللغوي للقصيدة بأكملها » . وقد وجد الكاتب هذه البنية فى استنباط الأضداد فى النص الشعرى ، وهو ينجح فالبعض عندما يقول : « يجب ان نخلف من السهل الى القناع ومن القناع الى الآلة » .

اما الدراسة الرابعة فهى بعنوان « تحريفات نصية » وهو عنوان يرتبط بما صاغه ميشيل ليريس فى « القاموس » . وواضح من الاسم ان المؤلف يتلاعب بالتركيب اللغوية ويستطرد فى تنويعات على جزئيات من حروف كما لو كان يبنى احداث تشويهات فى النص ، كما يحدث فى عرابيا الملاهي ، هنا يتأكد كل ايراد لقوانين « الاختلاف » بالمثل المتماثل .

اما الدراسة الأخيرة فتحاول استشراف معنى الشعر المنسوس ( عكس الشعر التجريدي بالمعنى الواقعي ) فانها تعتمد على تنظير يقوم على :

( ا ) فن ابداع الشكل ( خاصة الشكلى منه )

( ب ) فن ابداع المعنى .

وتبلىس الدراسة الى ان الشعر المنسوس : او الواقعي ، ليس سوى توطيف لواقع شعري يبدو كانه يتعارض مع فن الشعر العام .

لقد حاولت « جاحدة » ان أبسط للمحتوى الفكرى الصعب للمنهج الأخير من مجلة « نظرية ابداع المعنى » Poetique . وارجو ان اقدم فى المرات القادمة عرضا اوسع ، يفضل أكثر من مجلة ، ويشمل أكثر من اتجاه .

ويتوسع أمر أغلغله جيرارد جيبيت ، وهو مدافع اسقاط محور الترادف على محور الاختيار منه ياكوبسن . لقد نظر الى هذا المدعى باعتباره مجرد مقياس لعمق درجة انشاعورية . ولكن صاحب المقال ينظر اليه باعتباره الجرح الحقيقي لنظرية ياكوبسن . وهو يرى ان هذه النظرية يمكن تلخيصها فى أربع نقاط . تصلح لواجهة مؤلفات مالرب . اما هذه النقاط فهى :

( ا ) لكى تشكل مجموعة من الجبل الفردية سبيلا لا معنى لأن علينا إخضاعها الى مجموعة من الايود ذات طبيعة دلالية وبرامجية .

( ب ) لكى تشكل مجموعة من الجبل نسا شعريا لأن علينا إخضاعها الى مبدأ تنظيم مختلف ، يقوم على تشييد علاقات ترادف بين عدة نقاط من المجموعة . هذه العلاقات سطحية بمعنى من المعاني فيما يكمل بالتسويات الصوتية والمورفولوجية والتنظيمية .

( ج ) من الممكن استنباط علاقات أكثر محلية ، او اقل سطوحا للقيود الشعرية ، فى مجال فردى او قصيدة ، الى علاقات تتحرك فى مستويات تختلف من التسويات لتتألف عليها ، ومن التفت صها فى الطابع الشكل .

( د ) تؤدى علاقات الترادف الوجودية للتسويات السطحية ( يندى ) من حيث تشابها مع العلاقات التنظيمية والدلالية والبرامجية ( الوجودية ) فى ( ا ) الى إيراد « المزمع » من نوع يختلف عن المفاهيم الدلالية - البرامجية ( للحددة فى ا ) . إن « المزمع » او الآثار الزمنية يمكن ان تلعب دورا مهما فى تفسير القصيدة .

ويلزم صاحب المقال بعض الملاحظات على هذه النقاط . فشرح الى واحدة منها . وهى الخاصة بالتقابل بين الصوت والمعنى ، وهى ملاحظة لايتبدى رايها فيها اذا كانت العلامة اعتباطية ( هيرمجن Hermogene ) او حركية Chaityle . وعندما يتحدث صاحب المقال الى مالرب فانه بلاط الى ينسج اليانه للبريد الكتابة الشعرية . ويلزم صاحب المقال بعض الاضلة الى يستلزم معها وجود تبادل فى التركيب الشعرية عند منظر الشعر الكلاسي .

## ● **تراث الاسلام ( بقية )**

وبالرغم من الابتكارات التى طرحها هذا البحث فهو كما يقول المربان :

« دراسة نظرية حرفية لا تليق كثيرا فى التعرف بالفكر السياسى الاسلامى » .

ويأتى الفصل الأخير من الكتاب ، وهو الذى يتناول الحديث عن العلوم والموسيقى . وهو فصل كبير متنوع الموضوعات ، من علوم طبية ، الى فلك وجبريات ، الى موسيقى .

وكذلك الفصل الرئيسى منه هو توضيح الأثر الذى خلفه المسلمون فى المصنوع الوسطى لدى الغرب فى كل هذه الميادين ، وأن طهر بعض التحيز والمخاطبات أيضا فى هذا الفصل الذى يكاد يكون مرتبطا بساتر موضوعات الكتاب ، من حيث الحقب

الزمنية وتداخلها . . . فهنسا يذكر البلدان التى دخلها الاسلام ثقافيا او بعد السيف ، وما تركه فيها من بصمات ، ابتداء من فكره الدينى وعقيدته ، وانتهاء ثقافته بكل انواعها .

والحقيقة ان الكتاب يحتاج الى أكثر من دوايه وتوضيح ، وهو جدير بالقرأة ، بغض النظر عن كل عجاه فيه من افكار مناهضة للاسلام . . . فيكفى ان تعرف مفهوم الفهر عنك حتى تتأكد من نوعية هذا المفهوم . . . وتأتبع لكل ما هو موجه نحوك من تشكيك فى حضارتك وفكره .

والأمر الجدير بالاحترام هنا هو الجهد العظيم الذى قام به مترجمو هذا الكتاب الموسوم ، وما أقصاوه إليه فى تعليقاتهم وحواشيتهم التى زادت من قيمته .



# الرسائل الجامعية

## عرض لبعض الرسائل

### ثناء أنس الوجود

● ● ظفر موضوع بدايات المسرح العربي بكثير من اهتمام الدارسين ، واختلفت الآراء حول تفاصيل هذه البداية ، كذلك رأينا كثيراً من الآراء التي تدور حول ريادة المسرح المصري .

انور لونا في الستينيات في مجلة « المجلة » حول مسرح صناع ، ثم مقال الدراسة التوثيقية التجريبية التي قام بها الدكتور محمد يوسف نجم وجمع فيها سبع مسرحيات لصنوع ونشرها ، وغير ذلك كثير من الدراسات التي تعرض لدراسة للمسرح العربي بخاصة في بداياته .

لقد ظهر الكثير من الدراسات الأدبية والفكرية حول رواد المسرح المصري وبصفة خاصة يعقوب صنوع ، لعل أشهرها تلك الدراسة التي قام بها الدكتور إبراهيم عبيد في كتابه « أول نظرة » أمام الصحالة الفكاهية المصورة وزعيم المسرح في مصر : مركزاً بصفة خاصة على صحالته الفكاهية المصورة . كذلك تلك المقالة التي نشرها الدكتور

● ● وثمة دراسة حديثة جداً تعود بنا مرة أخرى إلى يعقوب صنوع - قامت بها الباحثة نجوى إبراهيم غانوس كتيل دوجية الماجستير في الآداب وأشرف عليها الاستاذ الدكتور عز الدين اسماعيل .

العلمي في الرسالة وإن كان يمهّد للتحليل والتفريق العلمي الذي قامت به الباحثة في الفصول التالية . وفي الباب الثاني تعرض الباحثة للمصادر الفنية التي شكلت رواد « مسرح صنوع » سواء أكانت هذه المصادر شفهية استمعها صنوع من البيئة المحلية مثل فن الإراجوز والنشيد لشاعر الرابطة . بالإضافة إلى ظهور الشخصيات الشعبية النشطة في مسرحه « مثل شخصية « الفلاح المصري المطلوب على أمر » أو شخصية شيخ « الحارة المسفيد » أم كانت مصادر غربية . لقد تأثر صنوع بثلاثة من كتاب المسرح الغربي على وجه التحديد : كما تبينت الباحثة ، وهم بوليف وجرولدوني وفريديمان ، الذين أشبه كل منهم بتصويب في التأخير في مسرحياته ، مشوّء عن طريق صداقات مسرحياتهم ، أو في توليف المسرح من أجل هدف محدد ، أو استخدام اللغة العامية ولهاجتها الطفولية . وقد انتهت الباحثة هذه التأثير الخلق والغربي في مسرح صنوع من خلال تحليل استوعب مسرحياته فطنته وأصابعه « المسرحية » .

ويستل الباب الأخير من الرسالة الجهد العلمي الغالب بالباحثة في هذه الرسالة ، لقد قدمت فيه دراسة مركزة

وضعت الباحثة لنفسها هدفاً من « الرسالة » تريد تحقيقه ، وهو تقديم دراسة متكاملة عن يعقوب صنوع ، حياته الشخصية ومسرحه ، بوصفه رائد الحركة المسرحية في جيله . وفي تمثيل تحقيق هذا الهدف قدمت الباحثة رسائلها إلى ثلاثة أبواب ، خصصت الباب الأول منها لدراسة حياة يعقوب صنوع الشخصية ، والتأثيرات المختلفة في حياته ، ولفرداته الإبداعية . وهذا الجزء من الرسالة تقليدي يُلجأ إليه الباحثون بمثابة في الرسائل . وقد يكون غريباً وطبعاً ما يفتقر الدراسات وقد يشكل عبئاً لا فائدة فيه في البحوث الأخرى . وفي هذه الرسالة ربما مثل هذا الجزء (الممثل الطبيعي) الذي تلج منه إلى عالم صنوع المسرحي .

كذلك تلمس البكيا . أجرت الباحثة دراسة سريّة مسرحيات صنوع من حيث وصفها وتاريخ كتابتها وتاريخ عرضها ، وطبيعة هذه المسرحيات من حيث متعلقاتها الاجتماعية أو السياسية أو كلاًهما معاً . وكذلك الأمر بالنسبة لكتابات صنوع الدرامية الأخرى . مثل لمبات التياترية ومسارها وتواريخه . وهذا الباب أيضاً بصفة عامة لا يشغل مركزاً التل

لجعت الباحثة من خلال هذا الباب الى حد كبير - بفضل طموحها وحساسيتها - في تقديم تعريف دقيق لتقنية المسرحية عند صنوع ، وعلى السجاسم هذه التقنية او تفويضها مع اصناف الكاتب الموضوعية .

واخيرا فالاذا لم يكن لهذه الرسالة من فضل سوى توثيق اعمال صنوع المسرحية ، والكشف من اعمال اخرى لم يكن قد تم التوصل اليها حتى الآن ، مثل مسرحية الزوج الخائف وغيرها من الاعمال الدرامية لصنوع ، وهي مهمة شاقة بسبب بساطة الحقبة الزمنية لمسييا ، وصعوبة الحصول على مصادر للتوثيق - الاذا لم يكن لها فضل سوى هذا ، فانه يكفيها لكي ترقع الى مستوى الاعمال الجادة والجدية .

حول نتائج صيلوع المسرحي بصفة عامة ، فترغبت لاستخدام صنوع لمخططي المسرح والمسرحية ، وتقسيم مسرحياته الى فصول ومشاهد تقسيما فنيا . كذلك تفرغت في هذا الباب لدراسة بناء الشخصيات المسرحية عنده من حيث واقعيته ووظيفتها واساؤها السانورة ولطيفتها ، وبحثت هذه الفصل الجديد بدراسة مستفيضة للفرد المسرح ومشكلات الحوار عند صنوع .

وتتميز هذه الدراسة بأنها اوردت جزءا مفصلا لتكتابات صنوع الدرامية ، مثل اللبنيات التياترية والمعلومات والتواتر ، وهي التكتابات التي لم تأخذ شكل المسرحيات الكاملة ولذلك لم تعط اهتمامها الدارسين من قبل . وقد

● ● ونترك صنوع المسرح جانباً لكي نستعرض رسالة اخرى نوقشت منذ اشهر قليلة حول يوم التونسي وزجاله . واحقا للحق لم تكن هذه الرسالة هي العمل الجماهيري الاول الذي تناول يوم التونسي . فقد سبقته باحثة اخرى في سنة ٧٩ برسالة للدكتوراه عن يوم التونسي ودوره في الصحافة المصرية ، ولكنها - كما يتضح من عنوانها - تنحصر متجى اعلاميا ، ولا تهدف منذ البداية الى تحليل جماليات العمل الفني عند يوم التونسي .

اذن فالرسالة التي لعمها الباحثة « يسرى العزب » ، بشرفاء المرحوم الأستاذ الدكتور - عبد العزيز الأهواني - تمت من الناحية الواقعية الرسالة الاولى من هذه الزاوية من حيث تناولها لأزجال يوم التونسي في حداثة فنية .

ليصيب على دراسية ، او لتسببها محاولة من الباحثة لدراسة ادوات التشكيل الجمال عند يوم ، وعلى قريبا او بعدها من موسيقى القصر الصريح ، ولهم جوابات التجديد التي اضافها يوم في مجال الوزن والقافية . فالباحث الذي يتناول موسيقى الأزجال عند يوم في دراسة مقارنة مع الأوزان العروضية للشعر الصريح ، ومثل هذا الموضوع قد لا يطرح جديدا ، فقد ناقشت رسائل هذه الدراسات كثيرة، الفرق بين الشعر النماي والشعر الصريح . وكان- يأسان الباحثة لقاء الفنون - بصفة خاصة في البنية الموسيقية عند يوم ، يرسلها وحدة قالة بذاتها ، مادام قد رأى في الموسيقى عنده شيئا لائقا للنظر . وتحليل أسباب هذا الفرد ، وتمايز الجمل فيها ، اما ما قام به الباحثة ليد من باب تحصيل العاقل ، فلا بد من فروق بين البنية الموسيقية للشعر الصريح والشعر النماي من ناحية ، ومن ناحية اخرى لابد ان يكون يوم قد ادخل بعض التغيير على هذه الأوزان - خصوصا وهو يطرح اللغة والصورة والموسيقى كحداثة للثقافة المتغيرة التي عاصرها .

اما الفصل الثاني من هذا الباب فيتناول الصورة المسرحية في أزجال يوم وهذا الفصل يشتمل على ما أسماه الباحثة « الصور الكبرى » او « الصور البهرية » في أزجال يوم . ولا أدري سبب هذه التسمية . هل ترجع الى ان هذه الأزجال تشتمل على قطاع واسع من الحياة يمثل البهر الى عصرنا أساسيا ؟ كذلك لعم الباحثة دراسة منفردة في التقليدية حول عناصر تشكيل « الصور الكبرى » مثل التفسير والإشارة والقافية وغيرها ورائح ان ملحوظات الباحثة في هذا الفصل بشأن الصورة - قديمة جدا وتحتاج الى مزيد من الإنصاف ، خصوصا في مجال الصورة الفسقية .

ورأى كير بين ما يأسد به للباحث نفسه وبين ما يتوصل اليه من نتائج ، او ما يحقق في النهاية من اعداد . وهو ما يسيه القراء بالفرق بين « التحليل » وبين « الأداء » . لهذه الرسالة موضوع الغرض اذات ان تدرس أزجال يوم دراسة فنية ، فالاذا بها تلتزم بدراسة اعلامية وصحية ، لا تلتزم بجديدا ، ولا تخرج عن طبيعة المقالات الصحفية غير المتخصصة التي طبع بها الصحف في العادة عند اقتراب ذكرى يوم التونسي . ولا وجه للمقارنة بين طرق الاعمال الكاملة الموقلة التي تقرأها المرحوم الأستاذ وشدي مصالح في عامي ٧٦ و ٧٧ ، وبين هذه الرسالة .

وتعظم الرسالة باين كيرين يقابل فيما يقرب من اربعمائة صفحة ، تسبقها ديباجة تمت بالكثير الحصب . ويحتل الجزء التاريخي التقليدي بابا بكلمة منها . خصصه الباحث للدراسة حياة الشاعر ولقائه وآثاره ، ثم تناول نتائج الايدي بصفة عامة من شعر وزجل ومقامات ومقالات وأهليات وأوبريت ولوازي الخ . . . وذلك في دراسة وصفية سرية لا تلتفت على استكشافية ، ولا تلتزم بجديدا حول فلسفة يومها . ثم يمتد الباحثة هذا الفصل الكبير بدراسة احصائية قدم فيها أزجال يوم الفرنسي بعد ان جشم نفسه - على اساس لا الهه - عنه تقسيم هذه الأزجال الى أزجال ما قبل الحلفي ، وأزجال في أثناء الحلفي ، وأزجال ما بعد الحلفي ، حتى يجد ان هذا الحلفي هو الحلفي الأسفل والحلفي الثابت في تشكيل نيرة الشعر عند يوم وغيرها . على الرغم من ان تعاضات الحلفي مثلا قد تصبح ذات تأثير أكثر وضوحا في اشعار يوم في مرحلة ما بعد الحلفي ، وهي المرحلة التي تصور الباحثة انما تمثل الاستفراد النفسي والمهابة في شعره .

اما الباب الثاني ، وهو خاص بالدوايسة الفنية

## ● عرض الرسائل الجامعية

تتوه الرسائل قبل قراءته بعلمها . لكل باب من ابواب الرسالة ، بل كل فصل منها ، يمكن أن يكون موضوعاً فائداً بذاته رسالة جامعية ، فالحكمة من اللغة والتركيبة اللغوية ، وهو الجانب الذي اختلف الباحث ، على الرغم من أن التركيبة اللغوية عند بيرم ثلاث طبقة خاصة ، إلى الحد الذي كان يفتني فيه من عاصيته بيرم على القصص . وربما كانت الحصة الوحيدة التي قدمها الباحث في هذه الرسالة هي أنه استطاع توثيق ٧١ قصيدة زجلية ليوم الخلفاء الاتصال الكاملة له ، وإن كان من ناحية أخرى قد اختلف الباب أمام تسجيل رسالة جامعية أخرى تدمل نفس العنوان قد تكون أكثر كفاءة .

والفصل الثالث في هذه الدراسة يتناول البناء الفني في أشكال التعبير الشعبي منه بيرم . وقد رسم الباحث هذه الأشكال في أربعة . هي القصيدة واللؤلؤ والنصبة والمنظومة ذات اللغز المتكررة . ثم قام بصنيف زجل بيرم تحت هذه الأشكال الأربعة .

ولما كان الحال كذلك فلا مانع من توصيل إليه الباحث من نتائج لايه أن يقع في نطاق تصنيف العاقل ، مع أنه قدم خاصة لبحثه تحتوي على مجموعة من النتائج لصفة تحت ما أسماه بالتجديد في الألفاظ والتجديد في البناء والتجديد في الصورة ، وكانت هذه النتائج التقليدية بمثابة النهاية الطبيعية ، إذ أكرم الباحث نفسه منذ البداية بمهمة صعبة

## ● ● ومن الأدب الشعبي ننتقل إلى موضوع طرف لرسالة

في الأدب المازن قلها الباحث حسن عباس لنصيل درجة الماجستير في الأدب ، بإشراف الأستاذ الدكتور عز الدين اسماعيل وشاكر في الإشراف الأستاذ الدكتور كامل متولى ، وموضوع الرسالة هو « حى بن يظان وروبنسون كروزو - دراسة مقارنة » .

يقول الباحث صاحب الرسالة : « إن القص ما تجرعه هذه الدراسة هو أن تسمي في الإجابة من سؤال كثر تردده وهو هل كان قصة حى بن يظان لابن بطون تأليف في رواية روبرنسون كروزو أم لا بل ديكر ؟ » .

ومن خلال دراسة مستفيضة تلح في ثلاثة أبواب كبيرة ، حاول صاحب هذه الرسالة الإجابة عن هذا السؤال . وقد كتبه الباحث في الباب الأول من الدراسة حياة ابن بطون الشخصية ، والمؤثرات التي عملت في فكره ، ثم تناول التحليل قصة حى بن يظان . وبعد ذلك تناول حياة الكاتب الإنجليزي دانيال ديكر الشخصية والمؤثرات التي عملت في فكره . ولصاحب روبرنسون كروزو . وهو باب تاريخي يمتد على التسعين ، ولذلك احتجيت فيه شخصية الباحث إلى حد كبير . أما الباب الثاني من الرسالة فيتبع فيه الباحث الصلات التاريخية والمصادر المحتملة الفاعل التي يمكن أن تكون قد أسهمت في نقل تأليف حى بن يظان إلى روبرنسون كروزو . وقد أثبت الباحث في هذا الباب وجود تأليف عربي من ابن بطون على دانيال ديكر . فقد ترجمت قصة حى بن يظان إلى اللغة اللاتينية والى الإنجليزية . عدة مرات خلال حياة دانيال ديكر نفسه . وقد حصر الباحث هذا التأليف القوي في مجموعة كبيرة من أوجه القصة التي توصل إليها في الباب الثالث والأخير من الرسالة . والذي يند مستفصلاً مع الباب الثاني الإجابة عن السؤال الذي طرحه الباحث في المقدمة .

ولعله يمكن من المبدأ أن ننظر مع الباحث في بعض

النتائج التي توصل إليها في هذه الدراسة وأما : أن الباحث رأى أن كلتا القصص تنتمي إلى الأدب الطوبالي التزم من ناحية ، ولكنها تختلف عنه في أن كليهما تنتمي للفرد والنسودج الأمل الذي ينبغي أن يكون عليه الفرد . وهذا المفهوم يتطابق المفهوم الصالح في المدن للعالمية . مثل جمهورية اللاطون . وقد استنتج الباحث من النسب في الشكل والقصص والعالية التي سعى إليها كل من البطون في السنين - استنتج أن تكون قصة حى بن يظان هي المثل الذي احتذاء ديكر في روايته . كذلك تتشابه الصلح في فرض الرملة على البطون ، وتماثلت أسباب فرض الرملة على البطون وأماكن النفي التي فرضت عليها في جزيرة محجورة يحيط بها الماء . من كل جانب ، وهو نفي - كما يقول الباحث - لم يكن يهدف إلى حكم حاليها بل إلى تصحيح مسار هذه الحياة بتدخل مدير من قبل القضاة الإلهية . وعلى هذا الصعيد يفتي الباحث في رسم أوجه النسب بين السنين ، كالمحاكمة القصصية المفضة ، وفراية الموضوع . وإن كليهما يند من قصص الشخصيات النابية . على الرغم من أن الفكر هو المنصر السلفاء لهما .

هذا الباب الثالث هو أهم أبواب الرسالة جميعاً ، فقد ظهر فيه الجهد الطرقي الفصيح بالبحث . وقد جاء مستجيباً مع ما أحله الباحث على حاله منذ بداية البحث ، فقد طرح إشكالية ونجح في الإجابة عنها ومعالجتها بتجارب ، وتوصل إلى قطع الشك باليقين حول التسؤل السابق ، أو هو على الأقل قطع الشك باليقين إلى أن كل من دراسة أخرى تتلقى هذه النتائج أو تلحقها أو تدملها .

● ● ● وختم مجموعة لا بأس بها من الدراسات التي تركزت في الآونة الأخيرة حول تأليف المأثورات الشعبية على بعض الإشكالات الأبداعية في الأدب . تأتي رسالة جادة تبحث في نفس الموضوع . ولقد سجلت هذه الرسالة مجموعة أخرى من الرسائل التي سارت في نفس الاتجاه .

وهي رسالة قلها الباحث عبد الرحمن بسيوسونيل درجة الماجستير بإشراف الدكتور جابر محسن ، وعنوانها « المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية » .



# بليوجرافيا الكتب

## قائمة بأهم الكتب التي صدرت في مصر

• من يناير إلى سبتمبر ١٩٨٠

### ١ - الدراسات الأدبية

- الاتجاه الواقعي في الشعر العربي الحديث .  
 نيت محمد بدوى . القاهرة . مطبعة المستقبل .  
 ٢٥٦ ص
- ازدهار وسقوط للمسرح المصري  
 مازن عبد القادر . القاهرة . دار الفكر للنشر  
 ٩٠ ص
- الأسطورة والفن الشعبي  
 عبد الحليم يونس . القاهرة . الشرق العربي للن  
 الطباعة .  
 ١١٧ ص
- الزمان من الأدب المصري الحديث في القصة القصيرة  
 مصطفى حامر وآخرون . القاهرة . مؤسسة  
 روز اليوسف .  
 ٥٠٧ ص
- بانوراما الرواية العربية الحديثة .  
 سيد حامد الساج . القاهرة . سجل العرب .  
 ٢٦٢ ص
- تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الأدبية لعالم  
 صلاح فضل . القاهرة . سجل العرب  
 ٢٨١ ص
- تحديثات سنة ٢٠٠٠  
 توفيق الحكيم . القاهرة . الشركة المصرية للن الطباعة  
 ٢٢٢ ص
- تال على التولنت  
 يحيى حلى . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب  
 ١٢٠ ص
- ليبرات معاصرة في الشعر الجاهل  
 سمح دميس . القاهرة . دار عرجان للطباعة



- الجبال والعربة الشخصية الإنسانية في أدب الصغار  
 نجات أحمد حماد . القاهرة . دار المعارف .  
 ٢٢٧ ص
- الحب في الشعر الفارسي (كتابك ١٢٣)  
 عفاف السيد زيدان . القاهرة . دار المعارف  
 ٧٨ ص
- الحب دسا . لهذا القال لهذا السال  
 رشدي صالح . القاهرة . اشجار اليوم .  
 ٢/٢٢٧ ص
- حركة التجديد الشعري في الشعر بين النظرية والتطبيق  
 عبد الحكيم بليغ . القاهرة . الهيئة المصرية العامة  
 للكتاب .  
 ٣٣٧ ص
- الخطايا أصولها . لاوطها في الزهر صودها عند الحرب  
 الامام إبراهيم زمر . القاهرة . مطابع الدوي  
 ٣٦٢ ص
- دراسات فلسفية في الأدب والتاريخ  
 الطاهر أحمد مكي . القاهرة . مطابع القاهرة .  
 ١٠٦ ص
- دراسات معاصرة  
 عبد الغفار مكاوي وآخرون . القاهرة . دار العلم  
 للطباعة .  
 ١١٢ ص
- دراسات نقدية في الأدب المعاصر  
 مصطفى عبد اللطيف السيد . القاهرة . الهيئة  
 المصرية العامة للكتاب .  
 ٣٢٨ ص
- الروايات الثلاثة . نجيب محفوظ . يوسف السباعي .  
 أحمد عبد الحليم عبد الله  
 تاليف يوسف الباروني . القاهرة . الهيئة المصرية  
 العامة للكتاب .  
 ٢١٢ ص

## ٢ - الشعر :

### • أصداء الحب

محمد ليلى بدر الدين • القاهرة

٣٣ ص

### • أصداء الناي

أحمد ميسك • القاهرة • الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٦٥ ص

### • الأصمعيات ( ديوان العرب ٢ )

اختيار الأسمى • القاهرة • دار المعارف

٣١١ ص

### • الأناشيد يا عوالي

لحن سميد • القاهرة • مؤسسة روز اليوسف

١٢١ ص

### • يوم التولية ( الأعمال التامة )

رشدي صالح • القاهرة • الهيئة المصرية العامة للكتاب

٦ ص

### • ديوان جميل شاعر الحب الطوى

جميل بن ممر • تطبيق عبد الستار أحمد فراج • القاهرة • دار الطباعة الحديثة

٢٥٠ ص

### • ديوان حافظ ابراهيم

حافظ ابراهيم • القاهرة • الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢ -

### • رحلة في اعماق الكلمات

فوزي المنقيل • القاهرة • دار المعارف

١٢٤ ص

### • رقيق الذكريات

روحية القليلي • القاهرة • الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٢٩ ص

### • السفر في انوار الكلمة

محمد أبو دومة • القاهرة • الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٤٥ ص

### • طوقس الطسق

محمد لمسي سند • القاهرة • مطابع الناشر العربي

٩٤ ص

### • في عينيك عنواني

مارون جويهد • القاهرة • دار غريب للطباعة

١٤٣ ص

### • شعر ابن الفارض في ضوء النقد الأدبي الحديث

عبد الحائق محمود عبد الحائق • القاهرة • مطابع سجل العرب

١٧٣ ص

### • الشعر المعاصر الحديث أغراضه وصنوه

نازك ابراهيم عبد الناح • القاهرة

١٧٤ ص

### • الشعر العربي المعاصر

الطاهر أحمد مكي • القاهرة • دار المعارف

٢٨٠ ص

### • صفحات مجهولة في الأدب

رجاء النقاش • القاهرة • المؤسسة العربية

٣٣٢ ص

### • عصر الدول والإمارات - الجزيرة العربية - العراق - إيران

شوقي غيف • القاهرة • مطابع دار المعارف

٢/١٨٤ ص

### • على طغي في الشعر العباسي ج ٢

احسان عبد القدوس • القاهرة • دار المعارف

٢٢١ ص

### • عيب التأليف للفرخ

تأليف والتر كيز • ترجمة: عبد العظيم السنلادى • القاهرة • دار مصر للطباعة

١٨٠ ص

### • في الأدب الشعبي الإسلامي للقائ

حسن مجيب المصري • القاهرة • مكتبة الانجلو المصرية

٢٥٢ ص

### • في الأدب العربي

طه حسين • القاهرة • دار المعارف

٢٢٣ ص

### • في الشعر العباسي

عز الدين اسماعيل • القاهرة • دار المعارف

٤٤٨ ص

### • المسرح التجريبي من سنانيلافسكي حتى اليوم

ترجمة لباروق عبد القادر • القاهرة • دار الفكر للنشر

١٦٦ ص

### • المسرح الشامل ( كتابك )

أحمد زكي • القاهرة • دار المعارف

٦٢ ص

### • ملحق شرح للشكل من شعر المتنبي

خالد عبد المحيد • القاهرة • الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢٢٤ ص

### • نقد الشعر لأبي الفرج قدومه بن جعفر

تأليف أبي الفرج قدومه بن جعفر تطبيق كمال مصطفى • القاهرة • مطابع الدبوى

٢٦٤ ص

## راحلان كريمان

● ● منيت حياتنا الفكرية والأدبية  
في الآونة الأخيرة بوفاة استاذين وعالمين  
جليلين هما الدكتور عبد العزيز الأماوي  
والدكتور محمد النويهي .

والمجلة إذ تنعاهما ترى من واجبهما  
أن تنشر دراسة موضوعية وافية عن حياة  
كل منهما الفكرية ، متناولة جهوده العلمية،  
واسهامه في تأصيل كثير من افكارنا ، وفي  
اثراء المكتبة العربية بالدواست الرصينة ،  
وفي دعم النهضة الأدبية المعاصرة ، وفاء  
ببعض خطهما ، وتقديراً للدور الكبير الذي  
قام به كل منهما .

لقد اعطيا الكثير ، وخرج على ايديهما  
اكثر من جيل ، وتركوا في حياتنا الفكرية  
والأدبية بصمات لا تزول . رحمهما الله !



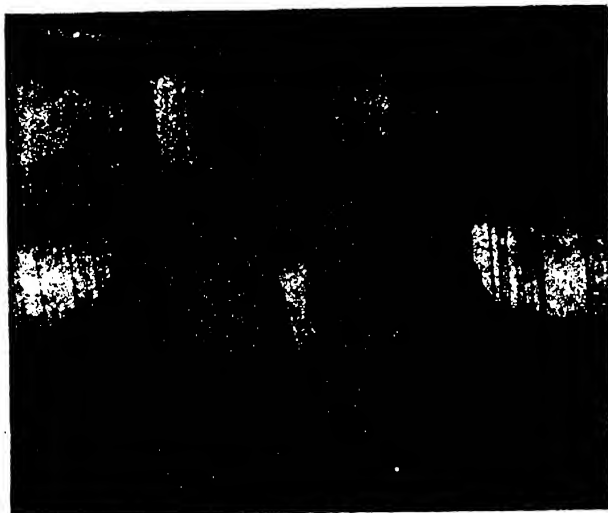
آخِرُ مَا كَتَبَهُ الدُّكْتُورُ عَبْدُ الْعَزِيزِ الْأَهْوَانِي



## التُّرَاثُ الْمُنْقَطِعُ



الزجل... الشعر العامي



● مساهم الزعيم الدكتور الأهواني  
بكتابة هذا المقال في تشجيع فكرة تبناها  
مجموعة من الشباب لإنشاء مجلة خاصة بهم ،  
تتبرع عن مطامعهم الفكرية ، بعنوان «خطوته» .  
ونحن ، لا نشكر لهم ابتائنا بهذا المقال الذي  
كتبه الفيلسوف لبيب وفاته ، نرجو لهم التوفيق  
في خطواتهم .

القدماء باسم الزجل . ولا أكاد أعرف - في نطاق الجامعات  
والرسائل الجامعية - من كتب عن الزجلين المحدثين ،  
استثناء بيرم التونسي ، على حين أن رسائل كثيرة عن الشعر  
الشعبي من موابيل وأغان ، جمعت من أنوار الأحياء من الناس  
في مختلف البلاد .

● أخرجت المطابع في مصر ، ولا تزال تخرج ،  
مجموعات كثيرة من شعر نظمته في اللغة العامية شعراء معروفة  
اسماؤهم . وأحسب أن هذا الشعر العامي - على أهميته لم  
يظهر بما يستحقه من عناية الناقدين والباحثين . لقد انصرف  
هؤلاء إلى الشعر العربي في صيغته القديمة والحديثة ،  
وأعرضوا أو كادوا يعرضون ، عن هذا الفن الذي عرفه





فإذا تسألنا كيف استطاع أن نظم في لهجة عامية أن يظل مفهوم متداول في أقطار ذات لهجات مختلفة؟ فالجواب أنه تمكن من ذلك لارتكازه على عنصرين • أولهما أن الزجل كان من فنون التعبير ظل على صلة بالفنيين الآخرين : القصيد والتوشيح ، وظل الزجالون كجامعة مثقفة على علم وثيق بالتراث العربي على اختلاف علومه وفنونه •

والعنصر الثاني - وهو متفرع عن هذا الأول - هو أن لغة الأزجال كانت لغة وسطى بين لغة الحديث اليومي ، أي بين العامية الدارجة وبين اللغة الفصحى أو المعربة التي سجل فيها الشعر والتوشيح وسائل للتراث العربي •

فإذا تركنا الصور القديمة ، وجئنا إلى عصرنا الحاضر نفتش عن الفسوس الثلاثة المذكورة من حيث ارتباطها أو انقطاعها عن تراثها السابق وجدنا ما يستحق التفكير فيه والوقوف عنده •

أما الشعر العربي فقد ظل مرتبطا بتراثه القديم على الرغم من كل ما حدث فيه من تطور وتغيير ، منذ جيل البارودي إلى جيل شوقي إلى أصحاب مدرسة الديوان إلى جماعة أبوللو إلى الشعراء المعاصرين •

وربما اختلف نصيب هؤلاء الشعراء في مدى استيعابهم للتراث الشعري وعكولهم عليه وموغلهم منه ، ولكنهم على أي حال لا يجهلون •

ولعل منهم من يرى وجوب الدراسة العميقة له ، والاستفادة منه ، ليكون تجديدهم قائما على أساس صحيح يكسبه أصالة وتأثيرا •

أما تراث التوشيح فقد ظل حيا في مجال السماع ، وظلت الموشحات القديمة لابن زهر وابن سهل وابن الخليل ، وهم أندلسيون ، وابن سناء الملك ومن جاء بعده من مصريين يجسدون استجابة لدى جمهور المستمعين • بل ويعد من يحرصون على أحيائه ، والنظم في قوالبه من مؤلفي الأغاني وكتاب المسرحيات الغنائية • حقا لقد وجد ناظم الأغاني والأناشيد الحديثة التي يصطنع العامية ، ولكنه لم مع ذلك يحوم حول نماذج الموشحات في مختلف الصور ، ويحاول التوفيق بين الجديد والقديم حسب أصول التلحين الموسيقي • أما من الزجل ، فيبدو أن الحديث منه قد انقطع عن التراث الزجل انتقاعا يشبه أن يكون تاما • حقا إن ظاهرة اللغة الوسطى بين العامية الدارجة وبين الفصحى ظلت سمة للزجل الحديث ، كما كانت سمة للزجل القديم •

وهذا هو ما يفرق بين الزجل أو ما يسمى بالشعر العامي وبين الشعر الشعبي الحالي مثلا في الواوويل التي يحفظها العامة ويتداولونها مشاهنة •

وكذلك ظل شعراء العامية المحدثون ينتهون إلى الفسفة المثقفة ، ويظفرون بحظ من مرمقة الثقافة المدونة على اختلاف فنونها ، كما كان شأن الزجالين القدماء •

أضنى أدعو إلى متابعة هذا الإنتاج وتقييمه • وتوضيح مكانته بين فنون القول في حياتنا المعاصرة ، فهو جدير بالدراسة ، وهو كفيل بأن يكمل الصورة من أشكال التعبير الفني في مجتمعنا الجديد ، وجواب الخلق والإبداع لدى جيل من شعرائنا المحدثين • ولا أحب أن يقتصر الأمر على الدراسات الأكاديمية • بل أرجو أن يتجاوز ذلك إلى الصحف والمجلات ووسائل الإعلام الأخرى ، ليتحقق بذلك التفاعل المنشود بين الشعراء والناقد والجمهور •

وأرجو أن استطاع القيام بنصيب في التعريف بهذا الإنتاج بعد أن قمت من قبل بدراسة الزجل في عصوره الأولى •

لقد ظهر فن الزجل ، أول مظهر ، في ذلك القطر العربي البعيد عن مركز العروبة في الأندلس منذ القرن الرابع والخامس الهجريين •

وكان ظهور الزجل حدثا في تاريخ الشعر العربي ، سبقه حدث آخر في نفس ذلك القطر ، وهو ظهور فن التوشيح في القرن الثالث الهجري •

وكان التوشيح بمثابة التوبة على القصيدة العربية ذات القافية الواحدة والوزن الواحد ، وكان الزجل بمثابة التوبة على التوشيح • لقد استخفمت الموشحات اللغة العربية ، ولكنها حولت القصيدة إلى مقطوعات ذات أغصان وأفعال ، فعدلت بذلك من الوزن الواحد والقافية الموحدة إلى تعدد الأوزان والقوافي • وساد الزجل في طريق الموشحات من ناحية الأوزان والقوافي • ولكنه استخدم اللغة العامية مكان اللغة العربية •

وربما يختلف مؤرخو الشعر العربي في تحليل ظهور هاتين الحركتين وربما أطالوا الحديث عن الصلة بين التوشيح والتطور الموسيقي ، وعن الصلة بين الزجل والأغاني الشعبية • ولكنهم لا يختلفون في أن هذين الفنين كانا مصدر تراء للشعر العربي ، وانهما انتقلا من الأندلس إلى المغرب والمشرق وصارا تراثا عربيا مقسما يقتدى فيه اللاحقون بالسابقين - وكلاهما لا يختلفون في الدور الكبير الذي اضطلع به في تطوير هذا الفن إمام الزجالين بالأندلس أبو بكر بن قزمان ، وإن أزجال حسدا لإمام كانت تروى في حواضر المغرب والمشرق على السواء •

ولكن الشعر العامية لا يكادون يعرفون شيئا من الزجل  
:لقديم . لا في عصوره البعيدة وحدها ، وإنما في عصوره  
انقرية. أيضا ، فإذا كانوا يجهلون ابن قزمان وأبا الحسن  
الششتري ، وما أندلسيان ، بهم لا يعرفون أيضا القيم  
الفباري والبدر الزيتوني والحجازي ، وهم مصريون . بل  
لعلني لا أبالغ إذا قلت أن معرفة أكثرهم بعبد الله النديم وأمام  
المبد وعزت صقر ومن عاصروهم أو جاء بعدهم لا تكاد تتجاوز  
معرفة الاسماء أو معرفة النثر القليل الذي لا يغنى من  
أزجالهم . وأكثر من هذا أن شعراء العامية أو معظمهم يرفضون  
أن يسمى فنه زجلا ، وإن يطلق عليهم اسم الزجالين . وكان  
هذا الاسم العريق انتهى وجوده بوفاة بريم التونسي ،  
وأبو بنية . وهذا الرفض دليل يثبت بغير شك هذا الانقطاع  
التراخي الذي نتحدث عنه .

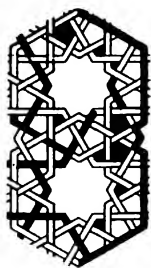
وهم بذلك يختلفون اختلافا جوهريا عن الزجال القديم .  
لقد كانت قضية التجاذب بين قطبي القصيدة العربية من  
ناحية ، والشعر الشعبي والأغاني الشعبية من ناحية أخرى ،  
هي القضية الأساسية عند الزجال القديم . فانتهج نهجا وسطا  
وأقام توازنا بين هذين القطبين . وحقق لنفسه استقلالا  
ونوعية متميزة ، فلم يجرفه تيار الفصحى ولم يجرفه تيار  
العامية ، واستعان في هذا بقوالب التوشيح واعتصم بها .

والآن وقد تفق سر السلفية - والسلفية من  
اصطلاحاتهم - فليجئنا إلى شاطي الشعر ، وابتعدت عن  
الشاطي. الآخر ، صار المنهج الصحيح لتقييم هذا الشعر العامي  
أو الزجل الحديث ، وكشف أسرارته وإدراك إبداعه وجلا  
عبقريته ، منوط بالربط بينه وبين مدارس الشعر الحديث أو  
الشعر الحر ، وما لهذا الشعر من أساليب واتجاهات ونوازع  
ومدارس .

لقد أصبح هذا الشعر هو تراث لشعراء العامية  
الحديثين ، فوجب أن يتفكر لذلك منهج الدراسة .  
وذلك تصور مبدئي تثبت الدراسة أو تنفيه .

ومن حق مؤرخي الشعر أن يتساءلوا عن أسباب هذا  
الانقطاع ولهم أيضا أن يتساءلوا عن آثار ذلك في الشعر  
العامي ، أكان خيرا أم شرا . ولهم أيضا أن يتساءلوا عن  
المصادر البديلة التي يستمد منها هذا الفن في مرحلته الحديثة  
أصوله وصنعتة وموازينه الفنية ونماذجها المختارة ومقاييس  
الإجادة فيه ، ذلك أن كل فن حقيقي لا يستطيع أن يلمو ويؤدهر  
إلا أن تكون له جذور وأصول .

وهذا التساؤل لن يجد اجابته الصحيحة إلا بعد الدراسة  
الشاملة المستوفاة لهذا الإنتاج الحديث . وذلك بما لست أدعيه  
لنفس الآن .



فصول  
فصول

● ● كانت وفاة الأستاذ الدكتور عبد العزيز الأهواني في الثالث عشر من مارس الماضي (١٩٨٠) حدثاً فاجعاً ملاً بالآلام نفوس محبيه ومريديه وزملائه واصدقائه وما كان أكثرهم في العالم العربي كله على اتساعه من العراق والكويت إلى المغرب الأقصى . فقد كان للأهواني في كل هذه البلاد تلاميذ واجباء يعرفون له قدره بصفته عالماً وأستاذاً ، ويعجبونه انساناً يجمع بين العلم وحسن الخلق وكرم النفس وحب الخير للجميع .

# عبد العزيز الأهواني

## والتراث

لقد عرفنا على طول طريق العلم الجامعي التي سلكناها طرازين من الأساندة لكل منهما فضله بغير شك ولكن لكل منهما مناجاً خاصاً في اتصال علمهم إلى من يحيط بهم : أما الطراز الأول فهو لأولئك الأساندة العلماء الذين يقتصرون على أداء واجدهم في اتصال قدر مطلوب من المعارف لتلاميذهم مجتهدين في ذلك بقدر ما تعينهم ظروف العمل ، وأما الطراز الثاني فهو الذي لا يتجه فقط إلى عقول التلاميذ واذعانهم وإنما لشخصياتهم وسلوكهم العلمي والخلق أيضاً ، وربما كان الطراز الأول الذي يفرغ بعد أداء واجبه إلى التأليف والكتابة أغزر إنتاجاً وأكثر كتباً ، ولكن الطراز الثاني هو الأعمق أثراً في نفوس من يتوجهون إليه ، لا من التلاميذ المباشرين فحسب ، بل كذلك من الأساتذة والزملاء وحتى ممن يتصلون بهم اتصالاً غير مباشر . وقد كان الأهواني من هذا الطراز الثاني الذي يعنى بالتوجيه وبالسلوك العلمي والثقافي أكثر مما يعنى بالتلقين ، والذي نذكر من أمثلة الفلذة طه حسين وأحمد أمين وأمين الخولي وعباس محمود العقاد طيب الله ثراهم ويشوقني صيف ومحمود شاكر مد الله في عمرهما .

وعلى الرغم من أن الأهواني قد اشتغل طوايل حياته التي امتدت على طول خمسة وستين عاماً

لقد كان الأهواني - فضلاً عن كونه أستاذاً جامعيًا وباحثاً متخصصاً - نموذجاً رفيعاً للعشيق العربي الذي يرى لأمته ومجتمعه ديناً عليه لابد أن يؤديه ، فالعلم عنده ليس مجرد فرع من فروع المعرفة يعكف عليه الباحث منقطعا له في برج عاجي ، معرضاً عن هموم المجتمع الذي يعيش بين ظهرانيه ، بل هو خدمة عامة تستحق أن تبدل فيه التضحيات بنفس راضية ، وكأنه كان باتس في ذلك بعطاء العلماء من سلفنا الصالح الذين كانوا يرون زكاة العلم أن يؤدوه للناس ولا يكتنوه . وما كان أكثر ما يبلح الأهواني على هذا الموضوع : موضوع رسالة الأستاذ الجامعي وكيف ينبغي أن تكون ، فهو يرى أن هذه الرسالة لا تنتهي بفرار الأستاذ من محاضراته في قاعة الدروس ولا بعكوفه على كتاب يخرج له بهيمة لنفسه به قدرا من الشفرة أو المال أو الجاه ، وإذا كان هذان الععلان : القاء الدروس والتأليف من المقومات الأساسية لشخصية الأستاذ فانها ليسا إلا البداية والمنطلق نحو جهاد طويل متواصل يسمى فيه العالم إلى أكبر عدد من تلاميذه ومريديه يبت في نفوسهم روح تعلم يستثير أذهانهم بما يطرح من مشكلات ويناقش معهم شتى جوانب المعرفة ويقوم معهم أصول منهج التفكير والبحث .

## عبد العزيز الأهواني والتراث

وإذا كان فضل هذه الندوات كبيرا على كل من كانوا يترددون عليها من رجال الفكر والثقافة فإنها كانت أيضا حافزا قويا طالما شحذ قلم الاهواني نفسه واستشاره الى معالجة كثير من القضايا التي كانت تهم امثنا العربية خلال السنوات الثلاثين الاخيرة ، التي كانت من احفل سنوات تاريخنا المعاصر بالاحداث . واذا كان من هذه القضايا قضية اللقاء بين الحضارات التي كانت دائما هي الشغل الشاغل للاهواني ، وقضية أزمة اللغة العربية الفصحى في مجتمع اليوم ، وقضية الوحدة العربية ، ودور المثقف في مجتمعنا العربي الحديث ، وغير ذلك مما تناوله قلم الاهواني على صفحات كثير من صحف العالم العربي ومجلاته في القاهرة وبيروت ودمشق والرباط والجزائر .

لقد اول الاهواني جانبا كبيرا من اهتمامه لقضية المعاصرة في ادبنا العربي ، ودور الاديب في بحث مشكلات مجتمعنا المعاصر ، ورسالته في خدمته ، وكذلك لقضية القومية والوحدة ، ولمكان الآداب الشعبية من ادبنا العربي ، قديما وحديثا ، ولمشكلة الصراع بين الفصحى واللهجات العامية . وكان في كل ما طرحه من هذه القضايا نالقا حرا ومفكرا تقديميا بمعنى الكلمة . ولعل ذلك هو ما جعل بعض الباحثين يتصورون ان التراث العربي ومنجزاته لم يكن يحتل من فكر الاهواني حيزا مرموقا . وكانت السنوات التي امتدت بعد ثورة يولية سنة ١٩٥٢ الى اواسط الستينيات قد شهدت بروز فكرة القومية العربية واشتداد جدل المثقفين حول فلسفتها ومقوماتها . ومن هنا كان بعض المثقفين ينظرون في شيء من الريبة الى كل دعوة تستعج الباحثين على دراسة مشكلة اللهجات العامية او توجه الاهتمام الى ادبنا الشعبي ، وكان هذا الاهتمام معناه الانسلاخ عن قوميتنا العربية او الاعراض عن تراثنا الثقافي القديم .

وذلك هو ما بحثنا على ان نختص هذا الموضوع بالبحث ، لندرس فيه مكان التراث القديم من اهتمام عبد العزيز الاهواني ومن نتاجه الفكري ، ومدى التفاعل في فكره بين القديم والحديث .

### ● الاهواني ونماية اهتمامه بالدراسات الاندلسية :

عبد العزيز الاهواني من الباحثين الذين عرفوا طريقهم ، وخطوا مستقبل حياتهم العلمية منذ شبابه المبكر ، فقد استهووه الاندلس منذ ان

(١٩١٥ - ١٩٨٠) بفرع معين من فروع الدراسة تخصص فيه تخصصا دقيقا هو ميدان الدراسات الاندلسية ، فان ذلك لم يمنعه من المشاركة النشيطة في حياة امثنا الثقافية ، وقد باشر ذلك من مواقع عمل تعددت وتنوعت تنوعا كبيرا: بصفته وكيلا لمعهد الدراسات الاسلامية في مدريد ، ومستشارا ثقافيا لبلادنا في الرباط ، ووكيلا لوزارة الثقافة ، ورئيسا لمؤسسة الفنون المسرحية ، وامينا فنيا للشعبة القومية ليونسكو ، هذا فضلا عن عمله الاساسي الذي ظل يزاوله اكثر من ثلاثين سنة استاذنا في الجامعة .

ومن هذه المنابر المختلفة التي لم نصدد الا بعض معالمها البارزة استطاع الاهواني بلسانه الى وفلمه وجهه الذي لم ينقطع ان يؤثر في حياتنا الثقافية تأثيرا عميقا لم يترك جانبا من جوانبها . وربما كان اهم تلك المنابر التي باشر الاهواني منها ذلك التآني العميق - مع انه لم يكن موقع عمل رسمي - هو نواته الاسبوعيات اللتان كان يعقدهما في داره ، فاتحا ابوابها لكل طلاق ، فقد كانت هذه الندوات تمتلئ للروح والفكر ، وما اكثر القضايا التي كانت تعالج فيها في حوار موضوعي كان الاهواني يستأذنا في ادلونه وتوجيهه .

وقد انعكس هذا الحوار ايضا على جهود الاهواني في كل مكان ، واصبح سمة تميز عمله دائما ، حتى حينما تضرعه ظروف عمله الى التغييب من مصر ، ففي مدريد كانت له ندوة في بيته وفي معهد الدراسات الاسلامية هناك ، وفي الرباط كل له لقاء اسبوعي ينظمه في فندق برج حسان ، وحتى فترات اقامته القصيرة في سوريا والكريت لم تكن تخلو من ندوات يجتمع فيها اليه صفوة المثقفين في هذه انبلاد .

ولا يزال في طريقه الى تطور يكاد يفصل فيه ما بين الأدب العربي القديم والأدب العربي الحديث . وانها لظاهرة جديدة بالمراسة » .

ثم يحاول الأهواني التعرف على أسباب هذا التطور وعوامله ، فيرجع ابتعاد الأدب الحديث ( أدب أواخر الستينات ) عن التراث القديم الى النزوع الحالي الى التخصص .. ، وكثرة الترجمة عن اللغات الأجنبية ، وانفتاح التنقيف امام الجاهل العريضة ، فضلا عن التطور الاجتماعي الذي تعرض له المجتمع العربي . كل هذه العوامل أدت الى نتيجة يجعلها الأهواني فيما يلي :

« كل ذلك جعل عددا غير قليل من الأدباء المعاصرين في الوطن العربي يبلغون مكان الصدارة في عالم الكتابة دون أن يشعروا بالحاجة الملحة الى دراسة الأدب العربي القديم أو التعمق في دراسة اللغة العربية وفواعلها وإساليبها ، خاصة في مجال الرواية والقصة القصيرة والمسرح ، حيث تفتت الأساليب الفنية أو التقنية ، وحيث ضعف نصيب الأدب القديم في المشاركة في هذا المجال » .

وإذا كانت النتيجة التي طرحها الأهواني في حديثه عن تلك الظاهرة واضحة السلبية ، إذ أنه لا يسلم تصور أدب يحتل مكان الصدارة في أدب أمة دون أن يشعر بالحاجة الى التعمق في دراسة لغته أو دراسة تراث أدبه فإن الأهواني كالمعهد به في أناته ووديته لا يسرع بالادانة ولا يجمع به السخط الى لطم الخدود وشق الجيوب ، وإنما ينم انتظار في الظاهرة متأملا فاحصا ، بل مقفرا ما تحمله من إيجابيات . فالنزوع الى التخصص امر لا بأس به وأن كان من ميوه انه لا يولي التكوين الإنساني العام للمثقف ما ينبغي من عناية ، وكثرة الترجمة عن اللغات الأجنبية شيء طيب وأن كان من الواجب أيضا أن يراعى كيف كما يراعى الكبر ، وانفتاح التنقيف امام الجاهل العريضة غاية نبيلة وواجب ينبغي على كل مجتمع يسعى للتقدم أن يبلل كل الجهد لأدائه ، ولكن السبب هنا أن ما يكسبه التنقيف والتعليم بصفة عامة في الاتساع قد يضره في العمق وتعاكس البناء الثقافي . الأهواني يوحى بكل ذلك وأن كان - كما كان في حوار دأله - مهذب التعبير هادئ، الصورت عروفا عن الحدة وطو النبرة .

ويحتل هذا الهدوء الرصين والبعد عن الانفصال

كان يدرس في الجامعة في أوائل الثلاثينيات . وقد استطاع أن تنتج اهتمامه بهذا المجال من دراسات الأدب العربي بفضل سلسلة من ثلاث مقالات نشرها الأهواني بقلمه في الصفحة الأدبية من جريدة « الشعب » الجزائرية على مدى ثلاثة أسابيع ( ١٩٥٢ و١٩٥٣ سبتمبر سنة ١٩٦٦ ) . وكانت هذه المقالات جوابا عن أسئلة توجه بها اليه الأديب والكاتب الجزائري عبد الله ركيبي . وإدود الأهواني مقالته تلك مزيجاً من الدراسة السامة للحضارة الأندلسية وتسجيل بعض الذكريات عن شبابه في الجامعة مما يلقى ضوئاً كاشفاً على بعض الجوانب من سيرته الذاتية .

وبدا الأهواني حديثه بإشارة يتمثل فيها منذ هذه الفترة المبكرة إيمانه بوحدة التراث الثقافي العربي فيقول :

« إن دراساتى للأدب الأندلسي لم تنقلني من ميدان الى ميدان آخر منفصل عنه ، وإنما انتقلت بي الى جانب من نفس الميدان الكبير ، وهو الأدب العربي »

ويستعيد - الأهواني ذكريات البدايات في الثلاثينيات من هذا القرن فيورد هذه الملاحظة الطريفة التي تدل على دقة النظرة وهو يقارن بين ارتباط أدبنا المعاصر بالتراث وارتباط أدب تلك الأيام به :

« واجب أن اسجل هنا ظاهرة أدبية كانت أكثر وضوحاً في تلك الأيام منها اليوم ، هي أن الأدب العربي الحديث كان وثيق الصلة بالأدب العربي القديم . ذلك أن أدباء الجيل الماضي وإن تأثروا بالأدب الأوروبي مترجماً أو في لغزاته الأصلية كانوا على حظ كبير من معرفة الأدب العربي القديم . لقد كانوا ممن تخرجوا من المعاهد التي تقوم أصلاً على دراسة اللغة العربية والأدب العربي كالأزهر والفتوى الشرعي ودار العلوم . ويكفي في هذا السياق أن نذكر أسماء المنظوفين وأحمد أمين وزكي مبارك ومصطفى عبد الرزاق وأمين الخولي وعبد الوهاب غزاف وطه حسين ، إذا اقتصرن على الأدباء العرب ، بل إن الذين لم يتخرجوا من تلك المعاهد كانوا - بالرغم من نشاطهم الحديث - على حظ معين من معرفة التراث العربي أمثال عباس محمود العقاد والغازلي وشكري وشوقي وحافظ إبراهيم وهيك وسلامة موسى ، لقد تطور الأمر بعد ذلك

المتوسط ، والثانية مسيحية لاتينية غربية تمتد الى الشمال من ذلك البحر . وفي ضوء هذا التصور طرح للأهواني قضيتين لا ينبغي أن يغيبا عن ذهن كل باحث في تاريخ الآداب القديمة . وكان هذا هو الموضوع الذي عالجه الأهواني في المقالة الثانية التي كتبها في جريدة «النسب» الجزائرية ( في ٩ سبتمبر ١٩٦٦ ) :

« أما القضية الأولى فهي ان التراث القديم كان دائما يعيش في مستويين ، ويتخذ للتعبير عن نفسه اداتين : المستوى المثقف الذي يصطنع اللغة [ العربية الفصحى ] ، والمستوى الشعبي الذي يتخذ [ (١) اللغة العامية اداة للتعبير . ولئن كانت الثانية تسجل هذا التراث الشعبي قليلة او منعومة ، بحيث لا يعد الباحث الحديث بين يديه نصوصاً منه الا القليل النادر ، لانه كان تراثاً شفويّاً ، فان ذلك لم يمنعه من ان يتسرب تسرباً خفياً او ظاهراً الى عقول واقدام اصحاب الآداب الكلاسيكي . »

والقضية الثانية اننا حين نلتصق التقاء الحضارات في التراث الأدبي لامة ينبغي ان نتوسع في مدلول الأدب ، او على الاقل نتوسع في التفتيش عن الآثار الطوقية في مؤلفات اخرى غير دواوين الشعر ومجموعات النثر الفني . علينا ان نأمل كتب التاريخ والجغرافيا والرحلات والنبات والحياة وغير ذلك ، اذ هنالك المؤلفين ، اي المؤرخين والجغرافيين وامثالهم ، كانوا اقل تزمناً فيما يتصل بالمفهوم الأدبي ، وانحرفوا الى التماس الطرائف او الى مخاطبة جمهور اكبر من قراء الشعر والنثر الفني ، ومن هنا كانوا لا يتخرجون من سرد بعض ما يبيدنا فيما نحن بسبيله . »

ولعل القارئ يرى اننا توسعنا في اقتطاف هذه الفقرات مما كتبه الأهواني منذ اربع عشرة سنة ، غير ان الذي حملنا على ذلك عاملان : اولهما ان هذه العبارات التي خطها قلم الأهواني تمثل لفسفة الفكرية اصدق تمثيل ، ولا سيما موقعه من التراث بمستوييه اللذين تحدثت عنهما: المستوى المثقف والمستوى الشعبي . والثاني ان هذه السلسلة من المقالات التي استعنا بها فيما نحن بصده قد نشرت في جريدة يومية جزائرية لم تمتد في تناول القراء والباحثين . لقد تخرج عبد العزيز الأهواني من قسم اللغة

يتحدث الأهواني عن رحلته الطويلة ورحلة عدد من اترابه الشباب مع الأدب الاندلسي ، فيضع ايدينا ايضاً على حقيقة تفسر انصراف كثير من الشباب من زملائه عن الدراسات الاندلسية وهم في اول الطريق بعد ان استهوتهم واستشارت اخيائهم . يقول الأهواني ان الاندلس كان لها استهواء وسلطان على نفوس الشباب من دارسي الادب وفارثيه ، وذلك لان فصياع الاندلس وسقوطها بعد ثمانية قرون من حياة مثيرة ونفاس مستمر كان يجعل منها فردوساً مفقوداً او يطلع على اهلها نوحاً من البطولة ، ويجعل ارضها المخضبة بالدماء عالماً مسحوراً خيالياً . غير ان سداً التزود الرومانتيكي - الذي يعترف الأهواني بأنه لم يسلم من سيطرته - ش . والدراسة العلمية ش . آخر ، ومرحلة الانتقال من الرومانتيكية الى العلمية من الخطر المرحل التي يتعرض لها شباب الدارسين ، وهي مشكلة ينبغي ان يتنبه اليها الاساتذة والمعلماء والمثقفون على هذه الدراسات في وطننا العربي .

ويختتم الأهواني تأمله لهذه القاهرة بعبارة نرى فيها خلاصة السلوك العلمي الذي اخذ به الأهواني نفسه طوال حياته : « فطريق العلم شاق حتي في الدراسات الأدبية والجمالية ، وانه ليحتاج الى ادوات كثيرة لابد من اقتنائها والصبر عليها . . ولدينا قالوا : « لا يعطيك العلم بفضه الا اذا اعطيته تلك » ، وهو قول صحيح . ونضيف الى ذلك ان العلم يعطي البهجة والمتعة ولكن ذلك لا يتحقق لن شغلته مشاكل المصادرة العلمية واستغرفته وسيطرت على حواسه وليس في العلم جاف ووطب ولا حلو ومر ، وانما هو الاخلاص والجد الذي يجعل الجاني لندياً والمرحلوا . »

ولعل هذه الكلمات من اجمل ما يقرأ المرء حول سياسة العلم وما يجب ان يلتزم به الباحث وبقدرة من تيمة في عمله ، واجمل منها ان قالها لم يعدها من قبيل النصائح النظرية التي يصطنع بعض الناس بها الحكمة ، وانما كانت منهاج حياة وسلوك . طبقها الأهواني اول ما طبقها على نفسه ، وظل مخلصاً ونياً لما حدده فيها من مبادئ حتى آخر رمق في حياته .

وقد فطن الأهواني منذ بداية مسيرته في مجال الدراسات الاندلسية الى حقيقة على اعظم جانب من الخطر والطرافة . هي ان الاندلس كانت اعظم ميادين اللقاء بين حضارتين : احدهما اسلامية عربية شرقية تمتد جنوب البحر

تردد وعلى استحياء ، فأراد أن يفسر من هذه الحال ، وأن يعد نشاط الحياة الأدبية إلى هذه الناحية التي لم يبلغها . ورأى أن هذا الكتاب قد جمع طائفة ضخمة من أدب الأندلس شعرا ونثرا وتاريخا ، فرأى فيه مجموعة صالحة من النصوص الأدبية التي تصلح للدرس ، والتي لها ، أن درست ، أن تجلّى وجهها أو وجوها من الأدب العربي في بعض بيناته وفي بعض عصوره . فاقبل على نشره وإقامته راجيا أن يكون ذلك سبيلا إلى درسه وتعمقه واستفراجه ما يكن من ثمرات العلم » (٢)

ويضيف الدكتور طه حسين بعد ذلك أن الأستاذ ليفي برونفسال كلف مع عدد من شباب قسم اللغة العربية بتهئية نص الكتاب للطبع ، ويذكر من هؤلاء الشباب : محمد مبدع حزام وخليل مساك وبخاطره الشافعي . ثم بعد أن اتصل العمل أشهرا أخيف إلى لجنة شباب القسم اثنان من خريجيه هما عبد العزيز الأهواني وهيد القادر القط . وعلى هؤلاء الشباب وقع عبء العمل كله تقريبا ، لاسيما بعد رحيل الأستاذ برونفسال إلى الجزائر بعد اشتعال الحرب العالمية الثانية .

كان اشتراك الأهواني في تحقيق كتاب الأخيرة هو بداية رحلته العلمية في طريق الدراسات الأندلسية . وهو كما أشار الأهواني نفسه قبل ذلك بدء الانتقال من مرحلة الاستبصار العاطفي « الرومانتيكي » إلى المعاناة العلمية الجادة . ومن الطريف بهذه المناسبة أن نذكر أن الأهواني كان من بين هؤلاء الشباب الخمسة من خريجى قسم اللغة العربية هو الوحيد الذى قدّم له أن يمضى في شوط الدراسات الأندلسية إلى آخره ، أما الأربعة الآخرون فقد تشعبت بهم مسالك البحث العلمى وحقق كل منهم أعمالا رائعة ولكنها بعيدة عن ميدان الأندلس .

على أن الحقيقة التى ينبغى علينا أن نسلطها هى أن أول بوادر جهود الأهواني في ميدان الدراسات الأندلسية كان العمل في تحقيق إحدى ذخائر التراث العربى في الأندلس .

وقد استمر عمل هذه اللجنة التى كان الأهوانى أحد أعضائها على طول ست سنوات ، استطاعت فى خلالها أن تخرج ثلاثة مجلدات من كتاب « الأخيرة » : القسم الأول من مجلدين ( بين ١٩٣٩ و ١٩٤٢ ) ، ثم المجلد الأول من القسم الرابع ( ١٩٤٥ ) . ولابد أن هذه التجربة العلمية الأولى فى معاناة تحقيق التراث الأندلسى

العربية بكلية الآداب سنة ١٩٣٨ وكان آنذاك فى الثالثة والعشرين من عمره ، ويظهر أنه منذ سنوات دراسته فى الجامعة كان متبلا على القراءة حول الأندلس ، ولكن إقباله هذا - على ما صرح به فى مستهل المقالات التى أشرنا إليها - كان من طراز ذلك « النزوع الرومانتيكى » الذى يجعل للأندلس استواء وسلطانا على نفوس الشبان فى مثل سنه ، ثم لا يلبث بعد ذلك أن ينحصر عند معاناة البحث والاصطدام بحقيقة قلة المادة العلمية من الأندلس لتاريخها وأدبها .

ولم يكن من هذه المادة العلمية فى الثلاثينيات إلا عدد بالغ القلة من الكتب المطبوعة ، نذكر منها كتاب « فتح الطبيب » للمقرئ التلمسانى : و « تاريخ » لابن خلدون ، و « مطبخ الأندلس » و « فلافل العقيان » لابن خاقان ، كلها فى طبعات متقدمة غير محققة . أما الدراسات لظلل أهمها فى ذلك الوقت كتاب الأستاذ أحمد ضيف « بلاغة العرب فى الأندلس » ( وهو مجموع محاضرات ألقاها على طلبة الجامعة ) ، وكتب الأستاذ كامل كيلانى .

ولعل هذه القراءات المتواضعة التى لم يكن أمام هواء الأدب الأندلسى غيرها هى التى أثارت فى نفس الأهوانى الإهتمام بالأندلس ، ربما زاده إقباله على تلك المحاضرات التى ألقاها المستشرق الفرنسى ليفي برونفسال على طلبة الجامعة فى فصل من فصول السنة الجامعية ( سنة ١٩٣٧ ) ، وكانت الجامعة قد دفعتة لتفريس فيها . واتفق أن المستشرق الفرنسى الذى أصبح بعد ذلك خليفة رينهارت دورى وأكبر مؤرخ للأندلس فى أوروبا حمل معه عند زيارته لمصر مجموعة من مخطوطات كتاب « الأخيرة فى محاسن أهل الجزيرة » لابن بسام الشنترنينى ( ت ٥٤٢ ) وكان يزعم آنذاك نشر الكتاب فى مدينة ليدن بهولندا . فلما أتى إلى مصر عرض عليه أستاذنا الكبير الدكتور طه حسين أن ينشر الكتاب فى مصر ، وأن يتم ذلك بالمشاركة بين ليفي برونفسال ولجنة من قسم اللغة العربية قوامها الأستاذة أحمد أمين ومصطفى عبد الرازق وعبد الحميد البادى وعبد الوهاب حزام وطه حسين .

ويقول الدكتور طه حسين فى الحديث عما دفعه بقسم اللغة العربية بكلية الآداب إلى الاستعلاء بنشر هذا الكتاب :

« رأى قسم اللغة العربية أن التشاط الأدبى فى عصر الحديثة لم يشغل الأدب العربى فى الأندلس ولم يسع إليه إلا فى

وبل هذا الفهرس ملاحظات نقدية على الكتاب تدل على رسوخ قدم في معرفة التراث الأندلسي ، واشتملت هذه الكراسة أيضا على ملاحظات ومواد علمية استخرجها الأهوازي من كتاب غريدة القصر للمعاد الإصبهاني ( مصور دار الكتب ، آداب ٤٤٥٥ ) . وأغلب الظن أن تاريخ تسجيل هذه الملاحظات هو نفس التاريخ السابق أي أواخر سنة ١٩٤١ (٤)

ومن هذا يبدو لنا أن رحلة عبد العزيز الأهوازي مع الدراسات الأندلسية - وهي الرحلة التي أكمل فيها المسيرة حتى النهاية ، على عكس كثير من زملائه الذين بدوها ثم عادوا في أول الطريق - إنما كانت في الوقت نفسه رحلة مع التراث الأندلسي القديم وحديثة مخطوطاته ، ومحاولة استصفاء كل ما يستطيع الحصول عليه من مادة تصلح للبحث في تلك المخطوطات .

وكان على الأهوازي بعد تخرجه أن يبحث عن موضوع يصلح لإعداد رسالة الماجستير ، وبجدوا هو نفسه في الحلقة الأولى من سلسلة مقالاته في الجريدة الجزائرية أنه عزم على أن يتخذ من المعتمد بن عباد كاشيبي في مصر الطوائف موضوعا للدراسة . وكان في ذلك مستجيبا للزور الرومانتيكي الذي كان يفلب على شباب الدارسين آنذاك ، لا سيما وأن في حياة هذا الشاعر الملك من تقلب تصاريف الفخر به وانتقاله من عزة الملك إلى ذلة الأسر . والنفي ما هو كليل بإثارة الخيال ومشاعر العطف وهذا هو ما جعل بعض شعرائنا وأدبائنا يقولون على استحياء حياة المعتمد بن عباد في كثير من أعمالهم الإبداعية أو دراساتهم ، ابتداء من أمير الشعراء شوقي إلى علي الجارم وعبد الوهاب عزام . غير أن الأهوازي سرعان ما ينصرف عن ذلك ، وكان من الخير أنه فعل ، إذ أن عدوله من اتخاذ المعتمد موضوعا للدراسة إنما كان إبداءا بالانتقال من مرحلة « الاستهواء العاطفي » إلى الدراسة العلمية الجادة بكل ما فيها من مشقات ومتع في الوقت نفسه .

وربما أكد هذا التحول في تفكير الأهوازي اكتشافه ما تملكه الأندلس في قصة اللقاء الحضاري بين الحضارة العربية الإسلامية والحضارة الأوروبية المسيحية . وكان أجلى ما يتمثل فيه هذا اللقاء هو ذلك الفن الشعري الجديد الذي يرد إلى الانبليس فضل (بتكاره) وهو فن الموشحات . فكان هذا هو الموضوع الجديد الذي فكر الأهوازي أن يتخلله مادة لرسالة

كانت من أخصب التجارب التي خاضها الأهوازي ولا بد أنها نهته إلى أنه لا يمكن لأحد العمل في ميدان الدراسات الأندلسية قبل أن يعرف هذا التراث مصرفة جيدة ، ثم يسهم في تحقيق بعضه بعد أن يحسن التسليح بالأدوات العلمية اللازمة لذلك . وإلى هذا أشار الأهوازي حينما قال في الحلقة الأولى من سلسلة مقالاته المنشورة في جريدة « الشعب » الجزائرية :

« ولابد لكل باحث في الأدب الأندلسي أن يدفع العربية ويسهم في انتشارها بعض ما تشتمل عليه السيفينة الغلوقة » . لقد دفع الأهوازي تلك للفرسية ، ولكن ما عاناه من مشقة الاشتراك في تحقيق « الذخيرة » عاد عليه بكثير من الخير ، نفل منه توجيه اهتمامه إلى ما اشتملت عليه النصوص الأندلسية ، ومن بينها نص « الذخيرة » من ألفاظ أعجبية تنتمي إلى ما يسمى « لطينة الأندلس » (٣) .

ولعل هذه الألفاظ هي التي حملت الأهوازي منذ ذلك التاريخ المبكر على الاتصال بالثقافة الأوروبية اتصالا وثيقا وحمل توجيهه إلى تعلم اللغة الإسبانية .

وهكذا يمكن أن نقول أن تجربة المعمل في « الذخيرة » قد كشفت للأهوازي عن المصورين اللذين أوتيت بهما عمله في الدراسات الأندلسية الأول العناية بالتراث والعمل على تحمته وتحقيقه والثاني التنبيه إلى مسألة ازدواج اللغة في النفس وما يعنيه ذلك من ضرورة معرفة اللاتينية والأسبانية وكل ما يتصل بهما من أبحاث .

ولعل مما يصور عناية الأهوازي بالتراث الأندلسي ( وكان معظمه لا يزال مخطوطا ) أننا في أثناء فحصنا للأوراق والذكرات التي خلفها المغفور له - طيب الله ثراه - متنا على كراسة أورد فيها فهرسا مفصلا لكتاب « المطرب من أشعار أهل المغرب » لابن دحية الكلبي ، يقول في نهايته :

« كتبت هذا الفهرس من النسخة التي استعنتها لنفسه صديقي محمد بن محمد ابن تلويت الطنجي الطالب بكلية الآداب بالجامعة . وكان قد انتهى من كتابتها في ٥ أغسطس ١٩٤١ ، وذلك عن المصورة الفوتوغرافية الموجودة بدار الكتب المصرية من نسخة المتحف البريطاني المخطوطات . انتهى » . والملاحظة مؤرخة في ١٩٤١/١١/١٥ .



الأهواني في هذه العقيدة بعض رواد الدراسات الاندلسية ممن كانوا زملاء وأصدقاء للأهواني اذكر في مقدمتهم المؤرخ الكبير الأستاذ الدكتور حسين مؤنس . وكان من ثمرات هذا الاقتناع الذي شاركهم فيه بقوة استاذنا الدكتور طه حسين ان ولدت فكرة انشاء معهد لعصر في مدريد ، يكون تحقيقاً عملياً لمشاركة العلماء المصريين في ميدان الدراسات الاندلسية ، وفي مجال تحقيق التراث الاندلسي ونشره بصفة خاصة .

### ● ● الأهواني في اسبانيا ( ١٩٤٧ - ١٩٥١ ) :

يسافر الأهواني الى اسبانيا بهدف جمع مادة بحثه للدكتوراه . وكان عبد العزيز في طموحه النبيل ، وإشاره لركوب الصعب من مخاطر البحث ، قد سجل موضوعه للدكتوراه في ميدان « الأبحاث الاندلسية » وهو ميدان أكثر وعورة بكثير من ميدان الدراسات حول الموشحات ، إذ ان هذا الابتكار الاندلسي كان يقوم على اللغة العامية الملحونة التي كان يستخدمها الشعب الاندلسي وإذا كانت معرفتنا بالتراث الاندلسي المكتوب بالفصحى قليلة بسبب قلة النصوص وضيق اكثر ذلك التراث ، فمعرفتنا بالزجل اقل ، والطرق الى ذلك الحقيقة فيه أكثر التواء ومغوصاً . ولكن ذلك لم يكن ليشتت هزيمة الأهواني ، فمضى يخوض هذه المغامرة الفريدة ، وقنع باسبانيا ، على حين كان يستهوى شباب الدارسين آنذاك الرجل الى انجلترا او فرنسا . ولم تكن اسبانيا آنذاك ، بعد مضي ثمان سنوات على نهاية حربها الأهلية المدمرة ، بلداً يستطیع الناس الإقامة فيه . على ان تغاني الأهواني في خدمة العلم - ولذاكر مقولته « لا يعطيك العلم بعضه الا اذا أعطيتك كله » - جملة - بتسع صدراً لما تضيق به صدور الآخرين ، وبرزى الراحة فيما يرى غيره فيه عناء ونصبا .

امتدت إقامة الأهواني في اسبانيا اربع سنوات لعلها كانت من أخصب فترات حياته وأغلبها بالعلم الجاد الدؤوب وكانت له في خلال تلك الإقامة ثلاثة شواغل استغرت كل جهد وقته : اولها الإعداد لانشاء المعهد المصري للدراسات الاسلامية في مدريد ، وكان تصوره الاسواني لتلك المؤسسة - اول واحدة من نوعها لعصر في الخارج - ان يكون معهدا للبحث العلمي مجهزا بكل ما يتطلبه العمل فيه من قوة بشرية وعدة مادية . وكان الأستاذ الدكتور طه حسين منذ

اماجستير ، على الرغم مما كان يكتنفه من صعوبات كثيرة ، نذكر منها قلة المادة ، وضرورة التمكن من كثير من اللغات الأوروبية القديمة والحديثة .

ويحصل الأهواني على درجة الماجستير في سنة ١٩٤٧ ، ولكن الشيء الذي له دلالاته هو انه لم ينشر دواسته التي نال بها هذه الدرجة ابداً ، هذا على الرغم من الحاج أكثر من اصدفاته عليه بان يفصل . ومع ان تلك الرسالة عن « الموشحات الاندلسية » كانت بالنسبة لما كان يعرفه المثقفون آنذاك في العالم العربي تمثل إضافة قيمة ، وخطوة واسعة في طريق الدراسات الاندلسية ، لم يقدم الأهواني على نشرها .

وامتناع الأهواني عن نشر هذا البحث الذي كان اول مشاركة كبيرة له في هذا المجال ، يصور جانباً من جوانب شخصيته ، ينبئ الا غيب عنا عنه النظر في نتاجه ، سواء في ميادين تحقيق التراث او التأليف او الترجمة ، وهو ان الأهواني لم يكن يقيس عمله بما يراه الناس فيه ، وانما كان له معياره الخاص الذي يطبقه على نفسه فيسرف عليها اسرافاً شديداً ، فقد كان يرى ان الأبحاث المتعلقة بالموشحات قد تطورت بعد ذلك تطوراً سريعاً ، وان المشتغل بهذا المجال في الدراسات الاندلسية لا مفر له من ان يتابع كل ما يكتب في هذا الموضوع ولا سيما من قبل المستشرقين الأوربيين ( اذ ان اضافات الباحثين العرب كانت قليلة بل لا تذكر ) . ولهذا لم تعد رسالة الأهواني تلك تجد في نفسه القبول ، فآثر حبسها عن الناس على الرغم من كل ما حاولنا اقتناعه به من ان نشرها - فضلاً عن قيمتها العلمية التي لا شك فيها - كان مفيداً من الناحية التاريخية ، إذ كانت تصور الحمى ما وصلت اليه معرفة الباحثين حول هذا الموضوع في العالم العربي على الأقل حتى تازع اعتداده.

لقد كان الأهواني يرى ان المشتغل بالعلم لا يزداد تعمقاً في الدراسة الا بدله المزيد مما يجعله . ولا بد ان إيمانه بهذا المبدأ هو الذي حمله على التفكير في ضرورة السفر الى اسبانيا حتى يكون هناك على الموقع الذي عاش فيه منتجع هذا اللون الأدبي من شعراء الاندلس فضلاً عن اتصاله المباشر بدراسات المستشرقين ولا سيما الفرنسيين والاسبان . وكانت هذه الدراسات - المجهولة في العالم العربي حتى هذا التاريخ - كغيلة بان تثرى البحث وترشد المعرفة لا حول موضوع الموشحات فحسب بل حول التراث الاندلسي كله . وكان يشارك

المشتغلين بالاندلسيات مثل ليفي بروفنسال وجورج كولان . وكان لدى هذا المشتغل الأخير نسخة خاصة من كتاب لابن بشرى الغرناطي بعد من أهم مصادر الموشحات الأندلسية ، وكان من حسنات الأهوازي أن نسخ كثيرا من صفحات هذا الكتاب الطويل الذي لم ير النور بعد ، فاستفاد منها في إبحاله اللاحقة .

وترفع مكانة الأهوازي في أوساط الاستشراق الأوربي حتى أن القائمين على تحرير مجلة « الأندلس » الإسبانية يستكتبونه فيها . وينشر الأهوازي في المجلد الثالث عشر من هذه المجلد ( سنة ١٩٤٨ - ١٩ - ٢٢ ) مقالا بعنوان « كتاب المقتطف من الزاهر الطرف لابن سعيد المغربي » ، وقد اضطلع عميد المشتشرقين الإسبان اميليو غرسيه غوس بترجمة هذا المقال من العربية الى الإسبانية . وتبدو في هذا المقال خبرة الأهوازي بمخطوطات التراث الأندلسي في الشرق والغرب ، ومعرفة ببقية ما فيها من مادة . فالقالب دراسة لهذا الكتاب من كتب ابن سعيد ، ومقارنة بين مخطوطتي المروتنين اليوم ، وهما مخطوطة مكتبة رقاعة وأوسع الطماوي في سوهاج ( الصورة في دار الكتب المصرية رقم ٩٧٧٧ ) ومخطوطة الاسكوريال ( رقم ٤٥٥ ) . وقد كان اهتمام الأهوازي بهذا الكتاب هو أن الفصل الثاني عشر منه مخصص للموشحات والأزجال ، وأن المادة الواردة فيه حول هذين الفنّين هم التي استخدمها ابن خلدون في مقدمة تاريخه الكبير . ويذكر هذا المقال على أن الأهوازي حينما ذهب الى إسبانيا كان متزودا بقدر كبير من المعرفة بالتراث الأندلسي المخطوط في الشرق ، ثم أضاف إليه في أوروبا معرفة جديدة بما احتوته خزائنها من الكتب العربية . فتكاملت ثقافته التراثية على هذا النحو .

ويعود الأهوازي الى مصر في سنة ١٩٥١ بعد أن استكمل جمع مادة رسائله للدكتوراه عن « الجرج في الأندلس » ، وتزود في أوروبا بزيادة تفاني وفر جمع فيه بين علم المشتشرقين وأساليبهم في البحث ، والمعرفة الواسعة الدقيقة بما احتوت عليه خزائن كتب الواسم الأوربية من مخطوطات عربية ، ولا سيما ما يتصل منها بالاندلس . ولكن الأهوازي لا يتعمق الفراغ من رسالته ، فهو كالعهد به يؤثر الأناة والتثبت ، فلا يتقدم برسالته لمناقشتها الا في سنة ١٩٥٢ . وإذا كان الأهوازي قد أيس من قبل أن ينشر رسالته الأولى عن الموشحات فإنه في

أن ولي وزارة التعليم ( المعارف ) قد عزم على تحقيق المشروع القديم فمقد اتفاقا مع الحكومة الإسبانية على إنشاء المعهد هناك ، واختار له عددا من شباب الخريجين لكي يكتوتوا نواة التخصص في الأندلسيات ، تماما كما فعل قبل ذلك بسنوات حينما ألف لجنة من شباب خريجي قسم اللغة العربية لتحقيق كتاب « الدخيرة » ، وكان عبد العزيز الأهوازي هو حلقة الصلة بين المشروعين القديم والجديد . فبعد اليه الدكتور طه حسين بالترتيب لانشاء المعهد وتأييده وأعداد مكتبته وتزويده بطبعة عربية وأوربية . حتى اذا افتتح المعهد عين الأهوازي أول وكيل له . اما الأمر الثاني الذي كان يشغله فهو التحكيم من اللغة الإسبانية ، والتصرف على معاهد البحث وعلى المشتغلين بالدراسات العربية في إسبانيا وفرنسا وغيرها من البلاد الأوروبية ، ومتابعة جهود المشتشرقين الأوروبيين في هذا الميدان . وأما انشغال الثالث للأهوازي فقد كان الاتصال الوثيق بما بقي من التراث العربي في إسبانيا . وكان دير الاسكوريال هو أهم خزائن الكتب العربية هناك . ورأى الأهوازي أن الانتقال كل يوم من مدريد الى الاسكوريال ( على بعد نحو أربعين كيلو مترا من العاصمة ) سوف يضع عليه وقتا ثميننا هو أحوج اليه . فقرر الإقامة في الاسكوريال شهورا متوالية . وكانت اقامته هناك في هذا الدير البوحيش البارد الحزين أشبه بخلاء من خلوات المتصوفة ، فقد مكث الأهوازي ساعات متوالية يستقرئ كتب المجموعة العربية هناك واحدا واحدا ، مستصفا سادة هذه المخطوطات ومسجلا ملاحظاته ومصوبا لأمناء مكتبة الدار كثيرا من المعلومات المسجلة في نفاسهم ، بل أنه بعد أن انتهى من الكتب المخطوطة هناك انتقل الى قصص الملفات التي جمعت فيها قطع وأوراق متناثرة من المخطوطات ، وهي المعروفة باسم « ورق الدشت » Legajos ، فمضى يجمع منها في صبر وثؤدة قدرا كبيرا من المعلومات استفاد منه بعد ذلك في ما نشره من أبحاث . ولم يكتف الأهوازي بالمخطوطات العربية الاسكوريالية ، وإنما كان في أثناء اقاماته في مدريد يذهب الى مكتبته الوطنية ، حيث يوجد قدرا لا بأس به من المخطوطات العربية ، ولا سيما من تراث مسلمي الأندلس الذين ارغبوا على النصر ( وهم المعروفون بالعوريسكيين Moriscos ) ، فاستفاد من هذه المخطوطات مادة جديدة . وكان يقوم من وقت لآخر بزيارات لفرنسا يلتقي خلالها بالمشتشرقين الفرنسيين

نعرض في السطور التالية نماذج لهذه الميادين  
التي كان الأهواني رائداً من روادها .

### كتب برامج العلماء في الأندلس

#### وما يتصل بها من كتب التراجم :

في سنة ١٩٥٥ نشر الأهواني دراسيتين  
قيمتين : الأولى بعنوان « كتب برامج العلماء  
في الأندلس » ، والحق بهذه الدراسة نشرة محققة  
لنص برنامج ابن أبي الربيع ( ت ٦٨٨ هـ - ٦ )

أما الدراسة فقد أوضح فيها الكاتب ما يمينه  
لفظ « البرنامج » الذي استخدمه الأندلسيون  
مرادفاً للفظ « الفهرسة » ، وهم يعنون به  
الكتاب الذي يسجل فيه العالم ما قرأه من  
مؤلفات في مختلف العلوم ، ذكراً عنوان الكتاب،  
واسم مؤلفه ، والشيخ الذي قرأه عليه ، أو  
تحلته عنه ، وسنده إلى المؤلف الأول . فالبرنامج  
أذن سجل يكشف عن منابع الثقافة التي  
أرتوت منها العالم ، والاصول التي اعتمد عليها .  
وهي بذلك تعين المدارس المؤلف صاحب  
البرنامج على معرفة الأصل والمطلوب من  
الأراء . وقيمة هذه البرامج أنها تبين لأي الكاتب  
كان مفضلاً عند الدارسين خلال العصور المختلفة  
وفي البيئات المتعددة وأياً أصبح كتاباً مدرسياً ،  
وما هي الكتب العجيبة المتدولة بين الناس .  
وفيما يتعلق بالأندلس نرى في هذه الكتب أي  
الكتب الشرقية التي دخلت إلى الأندلس وعلى  
يد من الثقلة وأياً كان محكراً للمشاركة وأياً  
كان وفقاً إلى الأندلسيين والمغاربة ، كما أننا  
نجد فيها حديثاً للتدليس عن أساتذته الذين أخذ  
عنهم العلم ، فلها إذن قيمة المستند المباشر  
حول العلاقات بين التلميد والأساتذ ، وهي  
علاقات تجاوزت الناحية العلمية إلى العلاقات  
الإنسانية بشكل عام . وأصل هذه الكتب يرتد  
إلى علم الحديث ويحتفظ ببعض مصطلحاته  
واساليبه وإن صار لها بعد ذلك طابع مستقل  
قريب .

ثم يتحدث الأهواني من طرائق هذه الكتب  
واساليبها فيذكر منها :

طريقة التوجيه على أساس الكتب مرتبة حسب  
موضوعاتها ، ونتمنى إلى هذه الطريقة فهرسة  
إبن خير الإشبيلي ( ت ٥٧٥ ) التي نشرها كوديرا  
سنة ١٨٨٦ ، وبرنامج ابن سمعون الخنسي  
( ت ٥٤٤ ) الذي بقيت منه أوراق في مجموعتين  
من دشت الإسكوريال ، ويشبه هذه الطريقة في

هذه المرة كان أكثر ثقة في عمله ورضا عنه .  
أذ لم تضي أربع سنوات حتى نشر كتابه « الرجل  
في الأندلس » ( ١٩٥٧ ) الذي يمكن عمله طيبة  
مزيدة منقحة من رسالته للدكتوراه .

وكانما كانت حياة الأهواني العلمية منذ  
تخرجه من كلية الآداب حتى موته من إسبانيا  
إلى أرض الوطن هي مرحلة الجمع والتزود  
والتمثل لكل ما قبل يجمعه في صبر وروية من  
مواد علمية . أما حياته بعد عودته ونيله إجازة  
الدكتوراه فقد كانت هي سنوات المطاء المصعب  
سواء في ميدان التأليف أو التدريس أو  
المشاركة في النشاط الثقافي العام .

وقد وجه الأهواني جزءاً كبيراً من جهده في  
أعماله العلمية التي بدأ في نشرها منذ سنة ١٩٥٥  
وعلى طوال السنوات الخمس والعشرين التالية لحمة  
التراث . ولكن علينا أن نذكر مفهوم التراث عند  
الأهواني كما سبق أن أوردنا ، وهو أن التراث  
القديم كان يعيش على مستويين وينتج التعبير  
عن نفسه أدائين : المستوى المثقف الذي  
يستخدم العربية الفصحى ، والمستوى الشعبي  
الذي يصطنع العامية . ولم يخل الأهواني أحد  
هذين المستويين من عنايته ، بل إنه كان يؤمن  
دائماً بتكاملهما وخمسة كل منهما للآخر ، وكان  
الفصل بينهما ليس قطعاً ، فما أكثر ما تشتمل  
الكتب المؤلفة بالفصحى على عناصر شعبية  
عامية ، وما أكثر ما يحدث العكس ، ولهذا فلن  
علمان هنا يكون على مراعاة التنظيم والحكم على  
وجه التقريب .

### ● نظرة في جهود الأهواني

#### في خدمة التراث تحقيقاً وتاليفاً :

لا تقتصر قيمة العمل الذي اضطلع به  
عبد العزيز الأهواني على جودته وارتفاع مستواه  
من الناحية العلمية ، ولا على طرافته وجدته ،  
وإنما هو يضم إلى ذلك طرحة لمشكلات ونواح  
كانت غيبية على كثير من الباحثين ، فكان تنبيهه  
إليها توجيهاً لهم الكثيرين وحلاً لهم على علاجها .  
ومن هنا فإن فضله في هذا التوجيه لا يقل  
قيمة من فضله في الكتابة ، لا سيما وأن عمله  
كان نموذجاً للدقة والأمانة . وهكذا أصبح  
الأهواني صاحب مدرسة ، وعلى مثاله وبفضل  
قدوته العلمية سار الكثيرون من الباحثين من  
تلاميذه أو المتأثرين به ، فأنشروا المكتبة القروية  
بنجاح وافر يقتضي الانضمام أن يصند الأهواني  
قسمياً فيه ورائداً له . ومسوف نحاول أن

الباحث التونسي محمد محفوظ • مشيخة ابن  
أجزوي • (بيروت ١٩٨٠) .

وأما الدراسة الثانية التي نشرها الأهواني في  
نفس تلك السنة فهي مقال « مخطوطان جديدين  
من صلة الصلة لابن الزبير والذليل والتكملة لابن  
عبد الملك » (٧)

وبعود الأهواني في هذا المقال للتعريف  
بمخطوطتين جديدتين لكتابين من أجل كتب  
الترجم : الأولى هي مخطوطة المكتبة التيسورية  
( تاريخ ٨٥٠ ) من كتاب « صلة الصلة » لأبي  
جعفر أحمد بن إبراهيم بن الزبير ( عاش بين  
سنتي ٦٢٧ و ٧٠٨ ) والثانية هي مخطوطة دار  
الكتب المصرية ( مجموعة حلبي ) رقم ٦١ تاريخ،  
وهي تتألف من مجلد واحد هو الجزء الخامس  
من كتاب « الذليل والتكملة لكتابي الوصول  
والصلة » لمحمد بن محمد بن عبد الملك المراكشي .

وكتاب « صلة الصلة » كان قد نشر ليفي  
بروفنسال سنة ١٩٣٨ في الرباط قطعة منه  
على أساس مخطوطة في الخزانة الكتانية بفاس.  
غير أن الأهواني اكتشف بعد ذلك هذه النسخة  
القاهرة الجديدة التي لم يعرفها بروكلمان  
ولا ناشر الكتاب ليفي بروفنسال ، إذ أن طبع  
فهرس المكتبة التيسورية لم يكمل بعد . وقد  
قارن الأهواني بين طبعه ليفي بروفنسال وهذه  
النسخة المخطوطة وأوضح أن مخطوطة القاهرة  
تشتمل على أكثر من ضعف ما نشره المستشرق  
انفرنسي ، مما يجعل لهذه النسخة قيمة كبرى .  
ومع أن مقال الأهواني صدر منذ خمس وعشرين  
سنة فإنه لم يستجب أحد حتى الآن للدعوة  
التي وجهها الأهواني لاصدار نشرة جديدة من  
الكتاب اعتمادا على هذه المخطوطة الجديدة .

وأما مخطوطة ابن عبد الملك فقد بين الكاتب  
خطر كتاب « الذليل والتكملة » ونوه بنسخه  
المخطوطة المفقودة بين الاسكوريال والمكتبة  
الوطنية بباريس والمتحف البريطاني وخزانة  
القرويين بفاس . وهو بعد ذلك يصف هذه  
النسخة وصفا مفصلا . ويقارن بينها ، ويشير الى  
خط العلماء المحدثين وأخطائهم في الحديث عن  
ابن عبد الملك ، ويقطع الطريق على كل تلك  
الأوهام بنشره ترجمة ابن عبد الملك التي وردت  
في كتاب استاذ ابن الزبير ، ويشير من هذه  
الترجمة أنه توفي ٧٠٣ في مدينة تلمسان .

ويختتم الأهواني دراسته بتأمل لكتب التراجم  
فيلاحظ أنه كان هناك أسلوبان في هذه الكتب :  
أسلوب يكتفي فيه بالترجمة المختصرة أي ذكر

بلاد الشرق كتاب « المعجم المفهرس » لابن حجر  
المسقلاني ( ت ٨٥٢ ) . والطريقة الثانية هي  
أن يسرد المؤلف مروياته من خلال ترجمته  
لشيوخه الذين تلقى عنهم أو استجازهم ، وينتسب  
إليها برنامج عبد الحق بن عطية القرطبي ( ت ٥٤١ )  
وبرنامج أبي الحسن الرعيني الأشبيلي ( ت ٦٦٦ )  
وفهرسة القاضي عياض بن موسى السبتي  
( ت ٥٢٨ ) والطريقة الثالثة تشبه أن يكون  
تأليفا وتلفيضا بين الطريقتين السابقتين ، نجتمع  
بين سرد المرويات من الكتب وتراجم الشيوخ ،  
وهي التي ينتسب إليها برنامج ابن أبي الربيع  
( ت ٦٨٨ ) وكذلك برنامج محمد بن جابر  
الوادياشي ( ت ٧٤٩ ) وتقوم على الترجمة المفصلة  
للمسيوخ . مع الاستطراد إلى ذكر أخبارهم  
ومناقبهم وأخلاقهم ، وللاسهاب في إيراد الحكايات  
والطرائف ، وهو أسلوب يكاد يخرج من كتب  
التراجم إلى كتب الأمل . ومن أمثلته برنامج  
أبي الحسن بن مؤمن ( ت ٥٩٨ ) وهو من الكتب  
التي لم تصل إلينا ولكن ابن عبد الملك المراكشي  
وصفه لنا وصفا مفصلا في ترجمة مؤلفه .

وفي القسم الثاني من المقال ينشر الأهواني  
نص برنامج ابن أبي الربيع محققا على أساس  
نسختين خطيتين ، أحدهما في المتحف  
البريطاني ، والأخرى في الاسكوريال .

**والأهواني في دراسته ونشره للنص يقول بنا  
بين عدد كبير من المخطوطات التي تنتسب الى  
هذا اللون من التأليف ، على نحو يكشف عن  
معرفة مستفيضة بالتراث العربي في الشرق  
والغرب على السواء .**

وقد فتح الأهواني بتوجيهه نظر الباحثين إلى  
هذا النوع من التأليف بابا ولجه الكثيرون من  
بعده . ويكفي أن أنسبر إلى اثنين من جلة  
أباحثين احسنوا الانتفاع من جهده المذكور  
فاضطلعوا بنشر برنامجين من برامج العلماء .  
أولهما الباحث التونسي الأستاذ إبراهيم شيوخ  
الذي نشر في دمشق ( سنة ١٩٦٢ ) « برنامج  
شيوخ الرعيني الأشبيلي » ، والثاني هو  
لمستشرق الاسباني خوسيه مادريا فوررياس  
الذي أصدر للنشر

برنامج ابن جابر الوادياشي مع ترجمة إلى  
الاسبانية ودراسة مفصلة ( مجلة الأندلس ،  
المجلد الثامن والثلاثين ، سنة ١٩٧٣ ، ص ١ -  
٦٧ والمجلد التاسع والثلاثين ، سنة ١٩٧٤ ص  
٣٠١ - ٣٦١ ) . بل إن تأثير دراسة الأهواني  
امتد إلى الاهتمام بكتب التراجم أو المشيخات  
في الشرق ، وكان من ثمرات هذا الاهتمام نشر

الذي دار بينه وبين أستاذنا الدكتور شسوقي نيف حول نشره وتحقيقه كتاب « المغرب في حلى المغرب » لابن سعيد المغربي . (١) وهو حواد التزم فيه الجانبان بسياسة العلم الحق ، فكان مقالا العالمين الطليين مثلا للموضوعية وأدب الحوار .

ونختتم هذه النماذج التي تصور لنا اهتمام الأخوانى بنشر التراث الأندلسى وتحقيق ذخائره بالجهد الذى قام به فى إخراج كتاب « نصوص عن الأندلس : من جغرافية العزرى » (١٠) وصاحب الكتاب أحمد بن عمر بن انس العلوى المعروف بابن الدلائى ، محدث معروف ولد سنة ٢٢٢ ورحل الى الشرق حيث جاور بمكة احواما ثم عاد الى الأندلس وتوفى سنة ٤٧٨ . والغريب انه مع اشتغاله بعلم الحديث فان هذه القطعة من مؤلفه الجغرافى هى البقية للوحيدة الباقية من كتبه . اما المخطوط الوحيد الذى اعتمد عليه الأخوانى فى النشر فقد كان اصله فى إحدى المكتبات الخاصة فى مدينة القدس (رداه غربتها) وكان الأستاذ رشاد عبد المطلب - رحمه الله - قد مثر عليه هناك فى إحدى بعثات معهد المخطوطات بالجامعة العربية ، فصوره . وقد كان اكتشاف الأخوانى لهذا المخطوط واضلعه بتحقيقه من أجل أعمال خدمة التراث الأندلسى ، مع أن ما وصل من الكتاب فى مخطوطته القدسية لا يتجاوز نحو مئته فيما يقدر الأخوانى . ذلك انه اشتمل على وصف لبعض كور الأندلس ، متحدا بالتفصيل عن مدنها ، والمسافات فيما بينها ، وما تميزت به كل مدينة من خصائص و « عجائب » ، فضلا عن النقول الطويلة التى يوردها عن كتب بعض المؤرخين المتكلمين ممن فقدت مؤلفاتهم مثل آل الرازى ، مما يجعل معظم مادة الكتاب جديدة تماما . ولا تقل قيمة عن النص نفسه الحواشى التى اضافها الأخوانى ولفها به ، وهى تبلى نصف الكتاب ، وقد تمقب النص فيها سطرا سطرا فقابل فيها أسماء الواضع والأعلام التاريخية على المصادر التاريخية الجغرافية السابقة ، قديمة وحديثة ، عربية واسبانية ، اسلامية ومسيحية ، على نحو يكشف عن غزارة العلم ، وحرص على التثبت وإثباته فى العمل ، مما يجعل هذا الكتاب نموذجا لما ينبغي ان يكون عليه التحقيق العلمى السليم .

ويكفى ان نشر الى ان هذا الكتاب منذ صدوره قد اثار اهتمام المستشرقين الاسبان بصورة لم يشهروا أى كتاب آخر خلال السنوات الأخيرة ، فنسابقوا الى ترجمته واستصفاه

الميلاد والوفاة وأسماء الشيوخ وهناوين الكتب المؤلفة ، ويمثل هذه الطريقة ابن الفرض وابن بشكوال وابن الزبير . والطريقة الثانية أكثر طموحا ، اذ هى تأتى بمسادة وفيرة من الاخبار والمختارات الشعرية والرسائل ، مما يجعل الكتاب يبدو وكأنه كتاب مختارات أدبية لا كتاب تراجم . وخير من يمثل هذه الطريقة هو ابن عبد الملك نفسه ، وهو ما يعطى قيمة كبرى لكتابه ، لما فيه من التفصيل وكثرة الفوائد .

ولاحظ ان دعوة الأخوانى لنشر الكتاب لقيت بعد ذلك اذانا مصغية ، فقد توفر على هذا الكتاب تلميذان من تلاميذ الأخوانى هما الدكتور احسان عباس ومحمد بن شريفه ، فنشروا الأجزاء الباقية منه فيما بين سنتى ١٩٦٣ و ١٩٧٤ .

وقد كان من ثمرات تنقيب الأخوانى الطويل فى مخطوطات التراث الأندلسى انه نبه الى قيمة بعض الكتب النادرة واهميتها فى الكشف عن جوانب غامضة او غير معروفة فى التاريخ الأندلسى . ونضرب لذلك مثلا بمقاله فى مجلة معهد المخطوطات ايضا حول « مسائل ابن رشد » (٨) وهو كتاب يضم مجموعة من فتاوى أبى الوليد محمد بن أحمد بن رشد ( عاش بين سنتى ٥٢٠ و ٥٨٠ ) ، وهو جد سمية الفيلسوف المشهور . وكتاب « المسائل » مخطوط فى المكتبة الأهلية بباريس . وكان الأخوانى قد فحص هذا الكتاب وانتهى من ذلك الى انه على الرغم من موضوعه الذى قد لا يفسرى الباحثين فى التاريخ فانه حافل بالنصوص التى تخدم الباحث فى مختلف جوانب الحياة السياسية والاجتماعية والفكرية . ويورد شاهدا على ذلك بعض نصوصه ومنها ما يتعلق ببناء سور مدينة باغه Priego وبمشاكل التجارة بين الأندلس وقشتالة ، وبزوجة الأمير المرابطى تميم بن يوسف ابن تاشفين ، وباستغاثة أمير المسلمين على ابن يوسف بن تاشفين اياه حول بعض الأئمة الذين خاضوا فى علم الكلام مثل أبى الحسن الأشعرى وأبى إسحاق الأسفراينى وأبى بكر الباقلاوى وأبى الوليد الباجى . ولفى ابن رشد حول هذا الموضوع قيمة خاصة ، لانتا تعرف ما باشره فكر الأشعرية على محمد بن تومرت مؤسس دولة الموحدين التى أعلنت الثورة على الرابطين الذين عاش فى كنفهم ابن رشد وكان مستشارا لأمرأهم .

ويلحق باهتمام الأخوانى بالتراث الأندلسى المكتوب بالصحي تيممه لنشر ذخائره وتقدم لها . ولعل من أجل نماذج ذلك الحوار الطريف

هو « المدخل الى تقويم اللسان وتعليم البيان » .  
ويرد له عنوان آخر هو « الرد على الزبيدي في  
لحن العوام » ( ١٢ ) .

والكتاب كما بين الأهواني في تقديمه للنص  
حلقه من سلسلة من الكتب كان هدفها تسجيل  
ما غيرته العامة بالسنتها من الألفاظ العربية ،  
وهي تقدم صورة للاستخدام العامي للغة ، وتطلعا  
على الجانب اللغوي لحياة الشعب في إحدى  
البيئات العربية الإسلامية . ومن هنا أتت أهمية  
أعمال هذه الكتب ، لأن الوثائق حول هذا الجانب  
قليلة بالقياس الى كثرة ما كتبه المؤلفون  
بالعربية الفصحى . وقد بدأت هذه السلسلة في  
الأندلس بكتاب الزبيدي الاشبيلى ( ت ٣٧٩ )  
« لحن العامة » ، وكان منها أيضا كتاب « تنقيف  
اللسان وتلقيح الجنان » لابن مكي الصقل ( ت  
٥٠١ ) ، وكان من أهداف ابن هشام في كتابه  
الرد على المؤلفين السابقين وبيان ما اعتقده انهما  
وحداه فيهما .

وقد قدم الأهواني للنص بدراسة مفصلة  
درس فيها هذا اللون من التأليف في الفسرب  
الإسلامي ، وحدد مفهومي العامة واللحن ، ثم  
وضع الأساس الذي ألزم به في اختيار مجموعة  
من الألفاظ التي أوردها ابن هشام ، وقد صنف  
هذه المجموعة في قسمين : ألفاظ أعجمية دخلت  
من اللغات المحلية في الأندلس ، وألفاظ عربية  
اكتسبت معنى جديدا في البيئة الأندلسية .  
ورجع الأهواني في التحقيق والدراسة الى عدد  
كبير من المعاجم القديمة ، وكان من أكثرها فائدة  
المعجم الإسباني العربي الذي وضعه بيدرو دي الكلا  
( بطرس القلبي ) Pedro de Alcalá ( طبعة  
جوتنبرج الثانية سنة ١٨٨٣ ) والمعجم المجهول  
المؤلف الذي نشره سكياباريلى ( في فلورنسا  
سنة ١٨٧١ ) فضلا عن عدد كبير من الدراسات  
التي قام بها الأوروبيون حول هذا الموضوع .

وكان الأهواني أيضا في هذا الميدان رائدا ،  
اذ انه شق طريقا جديدا في ميدان الدراسات  
اللغوية ، ووجه عناية الباحثين الى هذا الميدان  
من ميادين الدراسات الأندلسية والمغربية .  
وأكتفى بأن اذكر من ثمرات جهوده الأهواني ما قام  
به اللغوي المتبحر الصديق الدكتور عبد العزيز  
مطر من أعمال وأصل بها . سمية الأهواني ، وكان  
من بينها نشره لكتاب « لحن العامة » لابي بكر  
محمد بن الحسن الزبيدي ( الكويت ١٩٦٨ )  
وتغزى يشاول غامية الأندلس في القرن الرابع  
الهجري ، و« تنقيف اللسان » لابن مكي الصقل  
( القاهرة ١٩٦٦ ) - وهو حول عامة أهل صقلية

مادنه ، حتى ان هناك سبيعة من الباحثين  
الاسبان عمل كل منهم على الإنفراد بأحد فصوله  
لدراسته وترتيب ما احتوى عليه من مادة علمية .  
وقد نشرت بعض هذه الترجمات والدراسات ،  
واهمها ما قام به الدكتور فرناندو دى لاجرانجا  
Fernando de la Granja استاذ الادب  
العربي في جامعة مدريد ، والدكتور سيكودي  
لورينا Seco de Lucena استاذ الراحل  
بجامعة غرناطة ومدير مدرسة الأبحاث العربية  
بها . وما زالت بعض الترجمات الأخرى التي  
قام بها باحثون آخرون في طريقها الى النشر .

وببقى بعد ذلك عمل الأهواني في خدمة  
التراث الأندلسي الذي ينتمى الى ما سماه في  
تصنيفه الذي أسلفنا الإشارة اليه بالمستوى  
الشعبي ، وهو ما توفر عليه الأهواني منذ ان  
سجل رسالته الأولى للماجستير حول موضوع  
« الموشحات الأندلسية » بعد تخرجه من الكلية  
في سنة ١٩٣٨ . وقد باينسا كيف واصل  
الأهواني مسيرته في دراسة الفن الشعري  
الشعبي الأندلسي ، فمضى يدرس بعد ذلك فنا  
أكثر امكانا في الشعبية وهو الأزجال ، فكان  
« الزجل في الأندلس » موضوع رسالته  
للدكتوراه ، ثم موضوع كتابه الرال الذي  
أخرجه في سنة ١٩٥٧ . وعكف منذ ذلك  
الوقت على ديوان ابن قرمان الذي كان بنوى ان  
يخرجه بعد خدمته وتحقيقه بالأسلوب الذي  
جرى عليه في خدمة النصوص الأندلسية .

عل اننا قبل ان نتحدث عن رحلة الأهواني  
الطويلة مع ابن قرمان نود ان نوه بعمليتين رئيسيتين  
سند بهما الأهواني فراغا كبيرا في مجال خدمة  
التراث الشعبي الأندلسي .

الأول اهتمامه بالجانب اللغوي ، اذ تنبع  
الأهواني في عنايته بالغة الملحونة كل ما كتبه  
الأندلسيون او المغاربة في موضوع « لحن  
العامة » . ومن الواضح ان اهتمام الأهواني  
بهذا الموضوع كان امتدادا وفعرة لاهتمامه  
بالموشحات والأزجال ، اذ كانت قواعد النظم في  
هذين الفنين تقضي بأن يكون الجزء الآخر من  
الموشحة ( وهو المعروف بالخرجة ) ويكون  
الرجل كله بلغة عامية ملحونة .

وفي هذا المجال نشر الأهواني دراسته  
« ألفاظ مغربية من كتاب ابن هشام في لحن  
العامة » ( ١١ ) وابن هشام هو محمد بن أحمد بن  
هشام الاشبيلى زريل سبتة ، وهو لغوي نحوي  
عاش بين الأندلس والغرب وتوفي سنة ٥٧٧ هـ .  
وعنوان كتابه الذي اختصه الأهواني بالدراسة

المجال ، فقد قام تلميذه الغربي الدكتور محمد ابن شريف بتحقيق مجموعة الأمثال العامة لأبي يحيى عبيد الله بن أحمد الزجال القرطبي ( عاش بين سنتي ٦١٧ و ٦٩٤ ) ، وهي مستخرجة من كتابه « رى الأوام ومرعى السوام » في نكت الخواص والسوام ، واتخذ الباحث الغربي من هذه المجموعة ومن دراسته حولها موضوعا لرسالة للدكتوراه التي أعدها مع الأهواني نفسه ، ونوقشت هذه الرسالة في سنة ١٩٦٨ ، ثم نشر القسم الثاني منها وهو نص مجموعة الأمثال المذكورة في الرباط سنة ١٩٧١ كذلك لفت عمل الأهواني نظر المستشرق الإسباني اميليو غرسية غومس الى هذا الميدان الذي ظل بعيدا عن دائرة الضوء ، فكان أن خصص له عددا من المقالات نشرها تباعا في مجلة « الأندلس » بعنوان « نحو جمع ديوان الأشتراقي الأندلسية » ، وظهرت الحلقة الأولى من هذه المقالات في المجلة المذكورة ( المجلد الخامس والثلاثين - سنة ١٩٧٠ الجزء الأول ص ١ - ٦٨ ) وهي بعنوان « أمثال ابن هشام اللخمي » ، وقد اعتمد في ترجمته ودراسته النص الذي قصه عبد العزيز الأهواني في عمله الذي اشترى اليه ، وكانت الحلقة الثانية التي ظهرت في نفس المجلد من مجلة الأندلس ( الجزء الثاني ص ٢٤١ - ٣١٤ ) ترجمة لمجموعة ابن عاصم الفرناطي ، والحلقة الثالثة في المجلد السادس والثلاثين ( الجزء الثاني سنة ١٩٧١ - ٢٢٥ - ٣٢٦ ) حول مجموعة من الأمثال الشعرية لابن شرف القيرواني ، مأخوذة من مخطوطة مغربية قديمة ، والحلقة الرابعة في المجلد السابع والثلاثين ( الجزء الأول - سنة ١٩٧٢ ص ١ - ٧٥ ) حول مجموعة الأمثال المسجوعة لأبي عثمان سعد بن أحمد بن ليون التجيبسي المروى ( عاش بين سنتي ٦٨١ و ٧٥٠ ) ، والحلقة الخامسة حول الأمثال الواردة في كتاب « المقصد » لابن عبيد ربه وحول سوابها من أمثال اكنم بن صفيى وبزرجمهر ( المجلد السابق نفسه ، الجزء الثاني ص ٢٤٩ - ٣٢٣ ) .

وهكذا نرى كيف فجر الأهواني الاهتمام بهذا الموضوع بين الباحثين العرب والأوربيين على السواء .

وقد تركنا الى النهاية العمل الأكبر الذي انقطع له الأهواني في خدمة التراث الشعبي منسدا احتفاله بالدراسات الأندلسية حتى وفاته ، وهو ديوان الزجال القرطبي ابن قزمان . غير أن هذا العمل العظيم أصبح « سيفوفيتة الأهواني » التي لم تتم ، فقد كان يعد العدة لتحقيقه وإصدار دراسة مطولة عنه ، غير أنه بطبيعته الثانية التي

في القرن الخامس ، و « تقويم اللسان » لابن الجوزي ( القاهرة ١٩٦٦ ) وموضوع عامة أهل بغداد في القرن السادس ، ثم دراسته الجامعة « لحن العامة في ضوء الدراسات والنصوية الحديثة » ( القاهرة ١٩٦٦ ) .

أما العمل الآخر الذي اضطلع به الأهواني وكان فيه رائدا كذلك في ميدان دراسة التراث الشعبي فهو البحث الطويل الذي نشره بعنوان « أمثال العامة في الأندلس » ( ١٣ ) والبحث مقسم الى قسمين : دراسة حول الأمثال وأنواعها وتبويبها للثقافة الشعبية ، مع عناية خاصة بالأمثال العامة المحونة ، ولننودج من أعظم نماذجها في الأندلس ، وهو الفصل الخاص بأمثال العامة من كتاب ابن عاصم الفرناطي « حقائق الأضرار » ، وذلك بعد تتبع ما ورد من أمثال العامة في كتاب « المقصد » لابن عبيد ربه ، وفي « تقويم اللسان » لابن هشام اللخمي ، وفي ديوان ابن قزمان . ثم عقد الأهواني مقارنة طريفة بين أمثال ابن عاصم ( عاش بين سنتي ٧٦٠ و ٨٢٩ ) ومجموعة الأمثال التي جمعها كاتب إسباني معاصر لأدينا الفرناطي هو المركز دى سنتلانا ( عاش بين سنتي ٧٩٩ و ٨٦٠ ) . وقد انتهى الأهواني من هذه الدراسة المقارنة الى أن هناك كثيرا من الأمثال الإسبانية تكاد تكون ترجمة حرة لأضرارها الفرناطية ، وهو أمر تفسره الصلات الوثيقة التي كانت قائمة خلال القرن التاسع ( الخامس عشر الميلادي ) بين قشتالة المسيحية وغرناطة الإسلامية . وأما القسم الثاني من الدراسة فقد نشر فيه الأهواني مجموعة أمثال ابن هشام اللخمي عن كتاب « تقويم اللسان » في مخطوطته المحفوظة في الاسكوريال ، ثم الحديثة الخامسة في أمثال العامة وحكمها من كتاب ابن عاصم حسب عدد كبير من المخطوطات في دار الكتب بالقاهرة والكتبة الأهلية في باريس ومكتبة الاسكوريال ومكتبة المجمع التاريخي الملكي بباريس ومكتبة المتحف البريطاني .

**وبهذا البحث الجليل فتح الأهواني من جديد آفاقا واسعة تترى الثقافة العربية واللون الشعبي منها بصفة خاصة ، فتعددت الدراسات المتعلقة بالأمثال ، ونشرت المجموعات المعروفة من قبل منها بعد أن كان العلماء ينظرون إليها في غير قليل من الاحتقار وعدم المبالاة .**

وقد كان من أجل ثمرات هذه العناية بذلك اللون من الزان الثقافة الشعبية ما قام به بعض تلاميذ الأهواني من مواصلة مسيرته في هذا

بين الأهماني ورسيله الاسباني والذي يضم بين دفتيه نحو اربمائة صفحة ، وانما اود ان اشير بصفة خاصة الى ظاهرة جديدة بالتسجيل : هي ان الديوان ملي بالالفاظ التي لم تعجم ما جعلها تحتل أكثر من قراءة ، والزجل كما نعرف مكتوب بعامية الأندلس التي اختلطت بها كلمات كثيرة بمعجمة هذه البلاد ، أي باللاتينية الدارجة . وكثير من المواضع التي اعترض فيها الأهماني بل غربية غومس كانت حول الفصاظ أراد غومسيه غومس ان يزولها على اساس ان الكلمات عربية بينما رأى الأهماني انها عجمية . وهذه ظاهرة طريقه لما فيها من اللقافة ، كما سجل ذلك غومسيه غومس في مقالته الأولى ( ص ٢٥١ وما بعدها ) وهي تدل على مدى تمكن الأهماني من الاحاطة بظاهرة الازدواج اللغوي في الأندلس ، ومن معرفة اللاتينية ومشتقاتها في اللغات الأوروبية الحديثة .

ومن ناحية أخرى نشير إلى ان اهتمام الأهماني بالزجل الأندلسي أنتج لنا حركة مثمرة في ميدان الأبحاث الجامعية ، فقد وجه كثيرا من تلاميذه لدراسة هذا التراث الشعبي ، اذكر منهم الدكتور رضا محسن القريني ، الذي نشر بتوجيه منه كتاب « بلوغ الأمل في فن الزجل » لابن حجة الحموي ( دمشق ١٩٧٤ ) . ثم دراسته عن الزجل في المشرق ( بغداد ١٩٧٧ ) ، وكانت آخر الرسائل التي اشرف عليها الأهماني رسالة ماجستير تقدم بها السيد يسرى العزب حول « بيرم التونسي وازجاله » .

● ويعد ، فقد كان الأهماني رحمه الله واحسن مثواه أمة وحده ، بلبل نفسه وماله وراحته من أجل خدمة العلم ، عملا بمقولته هو « لا يعطيك العلم بضعة الا اذا اعطيته كلك » . ولد اعطى الأهماني نفسه كلها للعلم ، واعطاه العلم لقاء ذلك مجدا خالدا وذكرا طيبا ومسودة صادقة في نفوس كل من عرفه ، لا يبل جدهتها الزمن . واولى الأهماني التراث العربي قديمه وحديثه ، عربية وملحونة ، اعظم الجهود ، حقق لاسمه ان يسجل معلما جديدا شرقا في اعلى مكان من هذا التراث .

تعرف كيف تعطي لكل شيء حقه لم يتجمل نشره وكان يعرف ان المستشرق الاسباني غومسيه غومس يعمل فيه كذلك ، الا ان ذلك لم يدفمه ابدا الى اخراجه بنية السبق العلمي ، ولو امتد العصر بالأهماني لكان تحقيقه ودراسته لابن قزمان اعظم منجزاته العلمية على الإطلاق . ولكن للقدر حكا يغوث به كل تدابير البشر .

وكان ان اخرج غومسيه غومس طبعته لديوان ابن قزمان في مدريد سنة ١٩٧٢ في ثلاثة مجلدات تحت عنوان غريب في طوحيه هو Todo Ben Quzman (١٤) ومعناه « كل ما يتعلق بابن قزمان » . ولم يتأثر الأهماني بذلك ولم يأس عليه ، بل مضى في طريقه ممدا عدته لاستكمال نشرته هو للديوان وان لم يمن ذلك عزوفا عن النظر في عمل غومسيه غومس ومحاولة تقويمه .

وكان من ثمرات هذا النظر ذلك الجدل الطريف الذي دار بين العالمين حول ديوان ابن قزمان ، وهو من اخضب المساجلات العلمية التي تابعتها خلال السنوات الأخيرة .

بدا الأهماني منذ سنة ١٩٧٣ نشر سلسلة من المقالات بعنوان « على هامش ديوان ابن قزمان » صدر له منها ثلاث على صفحات مجلة المهسد المصري للدراسات الاسلامية في مدريد : الأولى في المجلد السابع عشر ( ١٩٧٣ - ١٩٧٤ ) ص ١٨٣ - ٢٤٥ ، والثانية في المجلد الثامن عشر ( ١٩٧٤ - ١٩٧٥ ) ص ١٧ - ٧٧ ، والثالثة في المجلد التاسع عشر ( ١٩٧٦ - ١٩٧٨ ) ص ٢١ - ٦٠ . وكان من الطبيعي أن يكون أول الناس متابعة لهذه المقالات وأكثرهم اهتماما بما تضمنته من ملاحظات هو الأستاذ غومسيه غومس نفسه . فرد على نقد الأهماني بثلاث مقالات أيضا نشرت في مجلة الأندلس : الأولى في المجلد الثامن والثلاثين سنة ١٩٧٣ الجزء الثاني ص ٢٤٩ - ٣١٨ ، والثانية في المجلد الحادي والأربعين ، سنة ١٩٧٦ ، الجزء الثاني ص ٢٤١ - ٣٣٨ ، والثالثة في المجلد الثالث والأربعين ، سنة ١٩٧٨ ، الجزء الثاني ص ٢٤٥ - ٣٠٢ .

ولا يتسع هذا المجال لعرض الحوار الذي دار



## هوامش

(١) من الواضح أنه سفلت كلمات من المقال أثناء الطبع . وقد اكملنا هذا السطح بما يرى بين الحاصرين . ولذا لم تكن هذه هي الكلمات التي قصد إليها الأخواني فلا بد أنها لا تخرج عما أيقنا .

(٢) مقدمة كتاب « الأخيرة » في حسان أهل الجزيرة . لابن بسام . بقلم الدكتور طه حسين . مطبوعات كلية الآداب بجامعة القاهرة . المطبع رقم ٢٦ . سنة ١٩٣٦/١٣٥٨ .

المجلد الأول من القسم الأول ص ج - د .

(٣) في معرض حديث ابن بسام في ترجمته للأديب الشاعر ابن عبد الله بن السراج للملكي شاعر بني جود يورد أحياناً لهذا الأديب يقول في أولها :

إن كنت تبني على عرس البوائق  
فأنت عندى جيلسون الجسانق

ويقول محقق الأخيرة في التعليق على هذا البيت ( القسم الأول . المجلد الثاني ص ٣٦٦ حاشية ١ ) : « في الأصول بالثاق (البواقي) ولعلها من الكلمة الإسبانية Bufon بمعنى : (بازج) . وهو تعليق صحيح لأن أصل الفعل فيه يرجع للأخواني . وهو دليل على أنه شرع في تعلم اللغة الإسبانية منذ هذا التاريخ ولعل أن نتاج له فرصة الرجوع إلى إسبانيا .

(٤) أدبنا بالأخلاق على هذه الكرامة وعلى غيرها من مواد البحث التي خلفها للرحوم الدكتور الأخواني بعد وفاته للمدقق الكريم الأستاذ الدكتور عبد المحسن بدر . فله على ذلك خالص الشكر والاعتراف بالجميل .

(٥) كانت مكتبة دير الإسكوريال قد تعرضت لحريق شديد أدى على كثير من مخطوطاتها العربية . ولكن بقايا وأوراق من هذه المخطوطات جمعت بعد ذلك ووضعت بغير ترتيب في عدد كبير من الحواظ . هي التي عرفت «عفا» باسم « أوراق السبت » التي نقيها إليها في هذا الموضوع .

(٦) نشرت علم العراصة في مجلة معهد المخطوطات العربية . المجلد الأول ( الجزء الأول مايو ١٩٥٥ ) ص ٩١ - ١٢٠ . والجزء الثاني ( نوفمبر ١٩٥٥ ) ص ٢٥٢ - ٢٧١ .

(٧) نشرت في هذه المقالة في صحيفة المعهد المصري للدراسات الإسلامية في معمود . المجلد الثالث ١٩٥٥ ص ١ - ١٦ .

(٨) مجلة معهد المخطوطات . المجلد الرابع . الجزء الأول مايو ١٩٥٨ ص ٧٣ .

(٩) نشر الأخواني تحت الدكتور في نسخة من المخطوطات . المجلد الأول . الجزء الثاني (نوفمبر ١٩٥٥) ص ٣١١ . ونشر الدكتور شوقي خفيف . رحمه الله على هذا النقد في نفس المجلد . المجلد الثاني . الجزء الثاني ( نوفمبر ١٩٥٥ ) ص ٣٧٧ .

(١٠) عنوان الكتاب « نصوص من الأندلس من كتاب ترصيع الأخبار وتلويح الآثار » . والبستان في العراق البلدان . والمسالك إلى جميع الممالك . من منشورات معهد الدراسات الإسلامية في معمود . ١٩٦٥

(١١) مجلة معهد المخطوطات العربية . المجلد الثالث . الجزء الأول ( مايو ١٩٥٧ ) ص ١٢٧ - ١٥٧ . والجزء الثاني ( نوفمبر ١٩٥٧ ) ص ٢٥٨ - ٣٢١ .

(١٢) الأول هو عنوان مخطوطة الاسكوريال رقم ٩٩ والثاني هو عنوان مخطوطة الاسكوريال أيضا رقم ١٦ .

(١٣) في المجلد الثاني للكتاب الذي دلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين . « بأثر الدكتور عبد الرحمن بدوي . دار المعارف . القاهرة ١٩٦٢ . ص ٣٣٥ - ٣٦٨ .

(١٤) عن هيئة القصة التي عرضها وقدما للكتاب في العدد الصادر ( ديسمبر ١٩٦٧ ) من مجلة كلية الآداب والعربية بجامعة الكويت ص ٣٦١ - ٣٦٨ .



# الدكتور النويهي

## ناقداً ومعلماً

### اعتدال عثمان

ومن أهم الجوانب التي ألح عليها الدكتور النويهي دعوته الناقدة إلى ضرورة إلقاء نقافته بأفاق واسعة من المعارف العلمية ، إلى جانب التوسع في آفاق دراسته التخصصية ، ويعد استخدامه للمنهج النقدي في تحليل شخصيات عدد من كبار الشعراء العرب وأعمالهم من للدراسات التطبيقية المهمة ، المؤكدة لهذا الاتجاه .

وكذلك اهتم الدكتور النويهي بمناقشة عدد من القضايا الفنية العامة ، المتعلقة بطبيعة الفن ، ووظيفته ، ودور الفنان .

وقد تميزت أعمال الناقد الراحل بقدرته على الإحاطة الشاملة بجوانب المادة التي يتعرض للدراسة ، واستيعابه بكل وسائل الشرح والتبسيط ، كاستلهاقه دلالات بعض الصيغ العامية أو مواقف من الحياة اليومية العملية ، في جلاء ما غُض من النص الأدبي أو الفكرة التي يطرحها للبحث . وقد دفعه النجاح الكبير الذي لاقته معارضاته إلى نشرها في عدد من الكتب يمثل نصف أعماله النقدية المنشورة ، التي تبلغ العشرة .

ولعل تفوق المؤلف بوصفه محاضراً موهوباً قد أضر ، أحياناً ، بتناسك منهجه فني وتركيز أسلوبه وذلك للخلاف بين طبيعة المحاضرة وما يقتضيه تأليف الكتاب من منهج خاص . ومع ذلك فقد كان الراحل الكريم قادراً على تحقيق تلازم كبير بين

●●● مرت وفاة الناقد الأدبي الكبير الدكتور محمد النويهي في ١٣ فبراير ١٩٨٠ دون أن تترك لدى القارئ ما هي جذيرة به من اهتمام .

ولقد عرف الناقد الراحل في الدوائر الأكاديمية في مصر والخارج ، وفي الأوساط الأدبية ، بثقافته العميقة المتنوعة في الأدب العربي والآداب الغربية ، وبإسهامه البارز في مجال النقد النظري والتطبيقي على امتداد أكثر من ثلاثين عاماً ، بدءاً من أواخر الأربعينات . وقد شهدت له هذه الأوساط بلوق أدبي وفتح وملكة نقدية فذة لا تكون إلا لنقاد خلاقين . وقد تجلت ثقافته الواسعة فيما قدمه من دراسات جديدة لتراتنا الشعرى الجاهلي والإسلامي ، مترسماً خطى استاذة الدكتور طه حسين ومؤملاً منهج جديد في دراسة الشعر لم يسبقه إليه نالده أخيراً .

ولقد وقف الدكتور النويهي إلى جانب دعوة التجديد في الشعر العربي ، ودعا إلى فكرة تغيير الأساس الإيقاعي الكمي لهذا الشعر ، حيث أصبح هذا التغيير ضرورة يتطلبها انطلاق الشعر إلى آفاق أرحب .

وقد أسهم في هذا المجال بمحاولته استكشاف نظام إيقاع جديد : "يقول على أساس أن الأقطاب بنيات لغوية مستقلة ذات إيقاع دافق خاص . يضمها الإطار العروض العام للبيت .

وفي ذاكرة الفنان تتم إعادة تنظيم عناصر التجربة وفسطها بما يتفق مع المثل الذي يطبعه الفنان الى تحقيقه في الحياة ، والذي يتيسر له الربط الحكم بين عناصرها في صورة جديدة كل الجدة .

وتتميز الفنان بغيرته الدليقة الصرة على ان يربط بين العناصر المختلفة لتجربته وتجاربته الاخرى ، وان يرى - بين حقيقته وحقائق الوجود البادية الاختلاف - جوانح من الشبه لم يلتفت اليها غيره .

وتتعدد القيمة النهائية للتجربة الفنية بمدى نجاح الفنان في التود على طرفات الصياغة ، او التشكل الفني ، الذي يعكس الصورة المثل لاداء التجربة في تمام عطفها وتحدها ، بحيث تنبئ فينا نظير العاطلة التي لارت في نفس الفنان ، فينتقم ويعينا وادراكنا لحقائق الحياة والتجسول الانسانية .

ويخلص الدكتور النوبهي الى ان الفن نتاج بشري يتم بالحياة في شمولها وفي اساسها ، ويعبر الفنان عن عاطفته ازاء الوجود وعن موقفه منه تبصرا منطعا مقصودا ، ينير في متلقيه نظير ما الازر الوجود في منتج من عاطفة وموقف (١) وبعد الناقذ الفنون من الوسائل الفعالة في تطوير مفاهيم الانسانية ، وبناء المجتمع وتغير اوضاعه لذلك لان حرية التعبير شرط اساسي لا يمكن ان يتحقق الفن في غيابها (٢) .

ويرى الدكتور النوبهي كذلك ان الحركة النقدية في مصر قد سارت بمد الرواد الثلاثة ، طه حسين والمقاد والمازني ، في اتجاهاين : اولهما يلتزم بالمنهج التقليدي القائم على اطلاق الاحكام العامة المنقولة عن كتب النقد القديمة ، ويقتصر على الجوانب النورية والبلاغية للنصوص الادبية ، والتحليل العقل والترتيب المنطقي ، دون الالتفات الى الدراسة الجمالية والفنية للنص الادبي .

اما الاتجاه الثاني فقد تأثر بالدراسات الفلسفية في علم الجبال ، التي شاعت في أوروبا نتيجة ظهور النزعة العلمية التي تعني بدراسة الظواهر مستقلة ، فتجعل للجبال وجودا مثاليا غير منظور ، يستغل عن الماسدقات التي يتحقق فيها تحقفا جزئيا ، او هو - بمعنى آخر - قيمة منفصلة عن بقية القيم . ولقد أدى هذا الفرض الى لعمرو بغيره « الفن للفن » ، ولقتصار وظيفة الناقد على تقدير القيمة الفنية الخالصة للنص الادبي بوصفه نشاطا لغويا جماليا ، يتفصل عن مبدته

الفكرة والمنهج والاداء ، في أسلوب كثيرا ما بلغ درجة عالية من الكثافة والتركيز .

ولد الدكتور محمد محمد الدسوقي احمد للنوبي في عام ١٩١٧ في قرية ميت حبش البحرية ، القريبة من طنطا بمحافظة الغربية ، وحصل على ليسانس الآداب من قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة في عام ١٩٣٩ ، كما حصل على الدكتوراه من معهد الدراسات الشرقية والافريقية بجامعة لندن في عام ١٩٤٢ . وكان موضوعها « الحيوان في الشعر العربي القديم » ، ما عدا الاصل والخيال . وقد شمل هذا البحث الشعر الجاهل وشعر صدر الاسلام ، والشعر الاموي .

وعمل الدكتور النوبهي محاضرا في معهد الدراسات الشرقية والافريقية بجامعة لندن حتى عام ١٩٤٦ ، كما رأس قسم اللغة العربية بجامعة الخرطوم لمدة تسع سنوات ، ابتداء من عام ١٩٤٧ . ولقد آفاد المعهد المال للدراسات العربية بالجامعة العربية من شجرة الدكتور النوبهي فالتى مجموعة كبيرة من المحاضرات على طلبة المعهد فو خلال السنوات من ١٩٥٦ حتى ١٩٦٧ ، وكذلك استضافه قسم الادب واللغات الشرقية بجامعة مارفارد أستاذ زائرا في العام الدراسي ١٩٦٧ ، و١٩٦٨ ، وقسم الدراسات الشرقية بجامعة برنستون في عام ١٩٧٢ - ١٩٧٣ .

وكانت رئاسة الدكتور النوبهي لقسم الدراسات العربية بالجامعة الأمريكية بالقاهرة ابتداء من عام ١٩٧٣ هي آخر المناصب الاكاديمية التي تولاهها الراحل الكريم .

يتعرض الدكتور النوبهي في مجموعة من كتبه لمناقشة عدد من القضايا الفنية العامة يقدم من خلالها تصوره لطبيعة الفن ووظيفته ، تمهيدا لتحديد مهمة النقاد الادبي وثقافته .

وهو يرى ان عملية الابتاع في صميمها هي محاولة من الانسان لجلب اسرار الكون والوجود البشري ، يميزها عن الموقف العلمي الموضوعي اهتزاز الفنان بالانفعال تجاه قسوامر الحياة

وتجاربها . ويكون هذا الانفعال من القوة والاحاح بحيث يدفعه الى التعبير عنه . فلا كان قد اوتي الوجهة الفنية فانه يعبر عن انفعاله في صورة تعدد عاطفته وتبرؤها وتضمن خلودها ، بقدر ما اتيح له من قدرة على الرؤية الثالثة الى عمق التجربة ، والاحاطة بالامر عسدد من عناصرها الكفارة والخفية ، وتمثلها واختزانها في ذاكرته حتى تتصل وتلتصق وتكفل في علاقات جديدة .

بالتكوين الفردي وعوامل البيئة ، ويتغلغل هذان المأثوران تغلغلا يختلف من شخص الى آخر .

وتدخل عوامل الرواية في تحديد تكوين الفرد العقلي وقدراته الأخرى ، كما تاتثر الشخصية بحالة أجهزة الجسم وطبيعة أداها .

ويمتد تأثير البيئة ليشمل الظروف الزمانية والمكانية ، والأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، والمناخ الثقافي والفكري الذي نشأ فيه الأديب ، والذي يعدد - مع العوامل الأخرى - الصورة المكتملة لتكوين الشخصية .

ويختل الناقد من شخصية بشمار بن برد نموذجاً لطيفاً أثر البيئة على تكوين خصائص الشخصية الفنية (٥) .

فقد أدى كف بصر بشار وبشاعته وحسده الشمورية الى نفور معاصريه منه ، فزادوا من اضطهادهم له بسبب مولويته وعدم انتمائه للنصر العربي .

وقد دفعت هذه العوامل بشار الى سيطرة المسان في التعبير ، والاجترار على المسلمات والمحرمات في عصره ، تمويضا عسلا لاهم من عنت وانكار . وكذلك كان لانهامه بالكفر اثره في مضاعفة انكار المجتمع له . فقد عاش بشار في بيئة تمد العبي نصفا خلقيا يضع صاحبه في مرتبة دون سائر البشر الاصحاء ، كما حد عمام من نشاطه الجسماني فتضاقلت حدته الجنسية الطبيعية ، وزادت ظروف بيئته ، التي شاع فيها المجون والاستهتار من افراطه . كذلك كان افراطه تمويضا وتحديدا لما لقيه من المحن والاضطهاد الذي تصدعت اصابه .

ولجا بشار الى الهجاء فضاع عنه الاقذاع في شعره وامتنع كره معاصريه له بخوفهم من سيطرة لسانه . وكان هو نفسه يصل على تنمية خوفهم منه ونفورهم ، متخذاً من ذلك وسيلة للدفاع عن النفس لم يكن يملك غيرها . والحقيقة ان النظرة التاريخية الصحيحة تثبت ان الهجاء ظاهرة اجتماعية أدبية استفاضت في ذلك العصر ، وكانت امتدادا للثقافة التقليدية في مسورة جديدة ، شاركت فيها كثير من الشعراء ، وتباروا في التفوق فيها ، فهي ظاهرة من طواهر العصر ولم تكن مقصورة على بشار بعينه تكوينه الخاص .

وكذلك فان حذبه لاضطهاد العرب اياه بسبب عرقه ، وتبليطه بين ثققت اللقطة والاستغلل البشمن للشعاع ، والفرار له على قرع مكاتنته

ومنتليه ، وعن الانظمة الفكرية والاجتماعية كافة التي صاحبت اتاجه .

ويرى الناقد ضرر تطبيق هذه المفاهيم على تراثنا ، الذي يختلف في طبيعته عن الأدب العربي الذي استمدت منه هذه المقاييس . وهو يرجع هذا الشطط في الحركة النقدية الى اكتفاء النقاد بقرأة كتب الفلسفة والنقد الغربي دون دراسة الآداب الغربية في لغتها الأصلية ، ودون فهم لطبيعة المناهج النقدية ، والتمرس بتطبيقاتها على تلك النصوص ذاتها ، ويرى أن الإفادة من هذه الدراسة لا تكون بتطبيقاتها على الأدب العربي بل لصلل ذوق الناقد الأدبي ورافاه ، لكي يتمكن من دراسة أدبه ، واستخلاص مقاييسه الخاصة . وقيه الفنية المتميزة .

ويدعو الدكتور الزويهي الى ضرورة اتساع ثقافة الناقد الأدبي لتشمل الامام بالعلوم الانسانية Human Sciences من تاريخ وفلسفة واجتماع وعلم نفس واديان .. الخ .

كذلك لابد أن تضمن ثقافته معرفة بتطوير الفنون الموسيقية والتشكيلية .

ولا تكتمل ثقافة الناقد الادبي الا باطلاعه على خلاصة الفكر العلمي ، فيلم بحقائق علم الأحياء ، وما يقدمه من دراسة للأجناس وعلاقتها بالبيئة ، وعلم الانثروبولوجيا ، الى جانب معرفة الحقائق الفسيولوجية وما تقدمه من بيان لوظائف الأعضاء . وعلم الرواية .. الخ (٣) .

ويرى الناقد الراحل ان الدكتور محمد مندور يعد امتدادا لجيل طه حسين ، والمعاد والمآزني ، ونوذيلا للناقد الادبي الذي يمتنع بثقافة أدبية عميقة ، واطلاع واسع على الآداب الغربية ، وذوق فني رفيع ، وفهم صحيح لارتباط الأدب بالحياة . ولكنه يأخذ عليه نقص ثقافته العلمية ، ومهاجمته الانشائية بعلوم النفس والجسم والاجتماع في الدراسات الأدبية ، ودعوته الى التركيز على الأدب بوصفه فنا لغويا (٤) .

وفي الواقع لم يجهل الدكتور الزويهي الدراسة اللغوية للأدب ، بل ان جزءا أساسيا من منهجه في دراسة الشعر الجاهل يمتد على التركيز على الالفاظ . وبيان خصائصها الموسيقية وارتباطها بالمعاني وبدرجة الماطلة .

وترجع دعوة الدكتور الزويهي الى كبرولة تنوع ثقافة الناقد الادبي واشتغالها على الجانب العلمي الى فهم لطبيعة الإنتاج الفكري الذي يتأثر

من الانفصالات القرواحية ، وما يصرح لعقله من أفكار ، ولخياله من مخاوف ، كما عكف على تحليل موقفه من ظروف عصره السياسية والاجتماعية والفكرية .

وقد انكسرت هذه القدرة التحليلية الكبيرة في شمره فاجاد تحليل دوافعه الشخصية وتجاذبه الخاصة ، كما اجاد في هجائه وتلصقه مواطن النفس في الآخرين قياسا على نفسه .

وقد ساعده على عمق الفهم والتحليل ثقافته الواسعة التي مياثته لتقضي كل جوانب الفكرة او التجربة التي يصرح لها . وقد كان في تقصيه بارعا ، لا يجاريه في دقة تحليله شاعر عربي آخر .

ويرفض الدكتور النوبهي ان يرجع اتساع افق ابن الرومي وتعدد افراض شعره ، وجدة تناوله الى يونانية عبقرته ونسبته الى الروم ، كما ذهب العقاد والمازني ، ويقرر ان الرومية وصف جغرافي سياسي يطلق على الدولة البيزنطية واهلها ولا يساوي اليونانية . وهو يفي بفقد هذا الزعم الخاطئ ، مستشهدا ببحث طويل في علم الوراثة والفوارق بين الاجناس ، حيث ان المنهج العلمي الصحيح لا يقبل فكسرة توارث الميزات الثقافية توارثا بيولوجيا ، وانما ترجع ميزات شمر ابن الرومي وبقطة شمره الباطني الى طبيعته الفردية ، وتامله الطويل الميسق لخبلة نفسه ، وغلبة هذه السمة من تكوينه في تفاعلها مع عوامل البيئة العربية التي نشأ فيها وتبيزت خلال القرن التاسع الميلادي بنمو الحضارة وتقدم مصادر الثقافة ونضج العلوم (٧) .

ويتحمل في شخصية ابن نواس توازن عوامل البنية والتكوين الفبردي في تحديده خصائصه النفسية .

ويجمع الناقد اصابع ابن نواس في طولونه بخل في افراز هرمونات الغدد التي تحدد صفات الشخصية الجنسية ، وهي الفترة التنجسية والوقتية للظفرية ، بدليل انكاس هذا الخلل على تكوينه الجسماني ، وظهوره في ميله الى الزفة والانوثة . كما ادت ظروف نشأته ، وارتباطه القوي بامه ثم للظفرية العاد عنها ، بعد ذوابها ، الى توقف خلقه العاطفي ، وتطوره النفسي ، وعجزه عن تجاوز مرحلة الطفولة .

ويبتد الناقد في اصرار ابن نواس على افتتاح قبعائه بالخيريات ، ميلا في هذا تقصليه للتصبيحة العربية ، دليل على حبه للخضر الذي

الادبية - كل ذلك اضطر علماء العرب في الصور التالية الى الالتفات الى حقيقة ان اللغة لم تصد وقفا على الصرب ، وان الاعجم قد يملكون من معرفة اسرارها ما يفوق معرفة اهل اللغة انفسهم . وكان هذا الموقف ارحاما بالتغير السياسي والاجتماعي الذي حدث في الدولة الاسلامية .

ولقد تميزت الحقبة التي عاش فيها بشار بالقلق الفكري وتمدد المذاهب نتيجة للصراعات المنيضة التي اجتاحت الدولة ، على نحو دفع بشار الى التشكك ، وقد كان من افقه معاصريه واشملهم ثقافة ، والى التذبذب العنيف بين ريادته للمتمتزة وخروجه عليهم ، وتقليه لتشتي المذاهب الاسلامية يدرسها ويناقشها ويمتحنها ، قبل ان يرفضها جميعا . ويظل طيلة حياته يتراوح بين الفكك واليقين ويحاول تلمس التهرب من حيرته الدينية في التبع الحسية ، التي راجت في عصره ، فضاعف ذلك من اسباب ازيمته .

ويخلص الدكتور النوبهي الى ان تكوين بشار الخاص ، وحساسيته تجاه اضطهاده ، قد ادتا الى اذهاب خياله ، وكشفه عن وسائل تعبيرية جديدة وصورة تميز بها شعره في تراثنا الادبي قاطبة . ولكن تحامل معاصريه عليه جعلهم يسطرون منزلته الادبية الحقبة . وكذلك اخفق معظم النقاد المحدثين في التفرقة بين شخصية بشار كما جاءت في اخباره وبين قيمته شعره ، في حين انه لو كان قد قدر له ان يعيش في عصر آخر فربما كان الاعتراف بوجهته كفيلا بتخفيف الكثير من خصائص شخصيته وشعره .

ويقف ابن الرومي على الطرف النقيض من بشار ويمتد الناقد مثالا على غلبة المؤثرات الجسمانية في تكوين شخصية الفنان على غيرها من العوامل الاخرى (٨) .

ويلاحظ الناقد ان اختلال ابن الرومي الجسماني واضطرابه النفسي ، الذي اشار اليه العقاد في دراسته عن الشاعر ، كان جعنا انه يؤدي الى الاخلاق في عصره واي عصر آخر يعيش فيه .

ويسوق الناقد مبحثا مستفيضا في تكوين الجهاز العصبي والجنسي ، وفي الاضطرابات التي تنشأ عن الخلل في عمل هذه الاجهزة ، متخذيا من ذلك مثالا لمناقشة الدراسات العلمية في الجهاد الضوء على شخصية الفنان . ومن ثم فقد انتهى الى ان ضعف ابن الرومي الجسماني ، واختلاله النفسي والجنسي ، قد ادوا الى اخلاقه في تعاقب مزاياه من متع الحياة الحسية والمادية ، فانكسرت على نفسه وتاملها ويتصق تحليله بجلاء فيبحث

وسائر العالم العربي ، أو من سموا بـ «مدرسة الشعر الجديد» - أتاح استعمالهم لوحدة التفعيلة المروضية ، وعدم الالتزام بوحدة القافية ، قدرا أكبر من الالتصاق بتجارب الناس الحية ، ومحاكاة صادقة لتهدج لغة الحديث اليومي ، وتطابق بين إيقاع الجمل الشعرية وتقطيعات الفكرة والانفعال طولاً وقصراً ، وحدة وليونة ، وولوج ميسرين ، جديدة من ألماني والأفكار والظلال الماطفية ، ومعالجة تجارب لم يشملها التراث الشعري . وانعكاس ما استوعبه الشاعر من مؤثرات ثقافية تتجاوز تراثه الأدبي إلى التراث العالمي .

وكذلك أدى إعلاء الشاعر من الطابع ، بهدف اكمال الوزن الشعري ، والوصول إلى القافية ، إلى إضفاء قدرته على تكثيف اللغة وشحنها .

**ويرى الدكتور النويهي أن انجذاباً مفرطاً**  
**الشعر الجديد بعد مرحلة انتقالية لابد أن**  
**يتجاوزها الشعراء إلى مراحل أكثر مرونة ، لا**  
**يعتمد فيها الشعر على الأساس الإيقاعي الكمي**  
**للتفعيلة ، القائم على عدد لا يتغير من الحروف**  
**الوثبة وفق نسق مطرد من الحركة والسكون ،**  
**تنتج عنه تروتب بحسب طولها وقصرها**  
**تربطاً لا يتغير .**

ولقد أدرك الشعراء القديم بفطرته ضرورة تجاوز النظام المطرد في الإيقاع ، إذا ما اقتضى التعبير ذلك ، فاستخدم الزخافات والمعلل ، كما لجأ إلى تجاوزات أخرى في القافية ، مثل الأقواء والأبيات ، والإكلاء والإجاءة والتضمين إلى أن تدخل الخليل بن أحمد فجعل قواعد الشعر تامة الانضباط والصرامة . وعسى الرغم من أن استخدام هذه الإباحات في الشعر الجديد قد خفف من حدة الإيقاع وأدى إلى تقليل الرقوب ، لم ير الناقد ذلك كافياً لتحرر الشعر من النظام الإيقاعي القائم على التفعيلة ، الذي يفق دون الاستعانة عن الإيقاع الخارجي بموسيقى أكثر خطاء ، تنمى من البناء الداخلي للتفعيلة . ويعتقد الدكتور النويهي في صحة ما ذهب إليه ت. م. س. اليوت من أن الماضي لا يحمي إلا بمقدار حياته نبينا نحن ، وأن إدراك الحاضر للماضي يفوق في عمله ومناه إدراك الماضي لنفسه . وإذا كان القديس قد اقتصر مرثنته على النظام الإيقاعي الكمي لمن حققنا أن نبعث في لغتنا عن نظام إيقاعي جديد .

ويقدر الدكتور النويهي أن اللغة العربية تعرف نظام التبر على المقاطع ، وهو أساس إيقاعي معروف في الشعر الإنجليزي . يطلق عليه اسم البحر البيانيكي .

جاوز حد الإدمان المفهود وبلغ حد القهر العصبي ، إذ وجد فيها المهرب الوحيد لمقدراته الفردية التي أعجزته عن التواصل الطبيعي ، قتاده الخل في تكوينه الجنسي إلى الانحراف إلى اللواط . وقد شجعه على الانحراف انتشار السفذوذ في بيئته نتيجة للرخاء الاقتصادي والاستقرار السياسي اللذين تمتعت بهما الدولة الإسلامية في تلك الحقبة ، وإغراق الترفين في المتع الحسية ، وتلمسهم الشاذ منها .

وقد ظل أبو نواس سائطاً على تراثه ، شاعراً بالذنب والسج في نفس الوقت من تقويم عوجاج نفسه ، فاندفع إلى التشهير بها بالمجاهرة بالفسق واللجور ، والمبالغة في ذلك إلى حد التفاسخ . ويعمل الناقد فخر أبي نواس بأنه دليل جديد على رغبة عميقة في الانتقام من النفس ومعاتبتها .

وقد استطاع أبو نواس أن يستجيب لمؤثرات بيئته ، أن يكون أكثر معاصريه تمثلاً لها وتأثراً بها ، وأن يطبعها بطابعه الخاص ، ثم يردّها إلى عصره في صورة تامة البعده ، وفي قسوة ليس لها نظير ، مغتراً بذلك عن تغير الظروف السياسية والاجتماعية ، وعن استجابة حساسيته لدواعي تغيير تقاليد القصيدة العربية في حدود امكانيات تكوينه ، ومتطلبات عصره (٨) .

**ويقف الدكتور النويهي وقفة صريحة واضحة**  
**إلى جانب مدرسة الشعر الجديد ، ويدلل على**  
**حاجة الإشكال الشعرية إلى التجديد المستمر ، من**  
**خلال دراسة تاريخ الشعر العربي ذاته (٩) .**

فقد أدى اختلاط العرب بشعوب من الشعوب إلى نمو خصائص القصيدة العربية وتغير شكلها ، فظهرت القصيدة ذات الموضوع الواحد ، وآثر الشعراء اللفظ السهل الذي كثيراً ما يقرب من لغة الحوار اليومي ، كما ظهرت عنايتهم بموسيقى الشعر ، وميلهم إلى الأوزان الخفيفة التي تصلح للشعر الغنائي عند كثير من الشعراء في الدولتين الأموية والعباسية ، في حين احتفظت القصيدة بصورة البحور المروضية ، والتزمت بالقافية الموحدة .

ويذهب الناقد إلى أن رتابة إيقاع بحور الشعر التقليدية ، «وحدة موسيقاها ، وبروزها ، لا يصلح للتعبير عن حساسية العصر التي تقبل إلى تنوع الإيقاع وخلوته .

ولقد أتاح استعمال الشعراء المجددين في أواخر الأربعمينات في العراق ، وأوائل الخمسينات في مصر

الشعر الجاهل الى شقين ، يعنى اولهما باستخدام النهج التاريخي الاجتماعي للاحساسة بجوانب الحياة الجاهلية ، ويعكف في الشق الثاني على دراسة فنية للنص : يتبع الناقد خطوات البحث العلمي في دوائمه الادبية ، او ما يسميه بالطريقة الاستقرائية في الوصول الى المعرفة، فيبدأ بمعرفة الطائفة العلمية المجتعة بالتنتاج الادبي ، وتشمل الظروف الجغرافية وطبيعة المناخ ، والعناصر الاحيائية الموجودة في البيئة من نبات وحيوان .

وتقتضي الدراسة كذلك معرفة الاحوال الاقتصادية والفكرية السائدة ، والمرحلة التطورية التي بلغتها الحياة الاجتماعية في عصر الشاعر .

وتدخل هذه العوامل مجتمعة في تكوين الشاعر وتحدد قدرتها على فهم النص الذي يرى الناقد ضرورة الاقبال عليه اقبالا متناظرا واعيا بوسائله الفنية المتميزة ، ومستجيبا لقيمة الجاهلية الخاصة .

وقد اختار الدكتور النوبهي لاجراء هذه الدراسة مجموعة من النصائح استخرجها من كتاب « التفضيلات » للفظل بن محمد الضبي . لشراء معظمهم من المقلين .

واذا كان الناقد الراحل قد وفق في تقديم دراسة ممتازة للشعر الجاهل تصد من اقيم الدراسات التطبيقية للمنهج التاريخي الاجتماعي فان اضافته الامم تشل في التفاته الى البنية القوية للقصيدة ، والامكانات الايقاعية الكامنة في الكلمات .

ويشير الناقد الراحل الى خطأ حصر الاهتمام في الانماط النهائية التي يتخذها الايقاع القصري العام للبيت ، اذ ان الشعر يتكون من كلمات يؤدي الشاعر مضنون فكره عن طريقها ، وبما لها من معان وخصائص موسيقية و١٢٠ .

وتتحقق موسيقى الشعر ، عند الناقد الراحل ، عن طريق الايقاع الخاص لكل كلمة ، اي كل وحدة لغوية ، لا عن طريق التفعيلة العروضية للبيت ، كما تتحقق بالجرس الخاص لكل حرف من الحروف الهجائية المستعملة في البيت وتوالي هذه الحروف في كلمات البيت . ثم الجرس المؤلف الذي تصدره الكلمات في اجتماعها في الابيات المتتالية المكونة للقصيدة . ويرف الناقد موسيقى الشعر العربي بانها للانجسام بين جاني الايقاع والجرس ، بمنى تجاوب الاصوات اللغوية داخل الاطار الايقاعي العروضي العام للبيت الواحد وللقصيدة بشكل عام ، في تنوع ينلو ويهبط ، ويلين ويشده ، متلافا مع ترواج القزوة والافعال فموسيقى الشعر تقوم على التفاعل بين الوحدة والتجويد ، وحدة البحر ، وتنويع موسيقى الكلمات .

والايقاع في هذا الوزن لا يقوم على الصمد المحسوس للحروف واختلافها بين متحرك وساكن ، وترتيبها في مقاطع . تختلف في القصر والطول ، اي في المدة الزمنية التي يستغرقها نطقها . بل يقوم على المقطع الكامل نفسه ، وعلى مقدار النبر أو الضغط الذي يوقه جهاز النطق عليه حين ينطق به ، فتترب هذه المقاطع بحسب الضغط الواقع عليها في نط من انماط الترتيب .

ويؤكد الناقد قبول اللغة العربية مثل هذا النظام ، بدليل ان مقاطع الكلمة لا تختلف اختلافا كليا بين القصر والطول لحسب ، بل ان هناك اختلافا يقوم على درجتها من النبر . فالفصل (ترك) يتكون من ثلاثة مقاطع قصيرة . يقع النبر في نقطه على المقطع الاول ، في حين يقع النبر في الفعل ( تركوا ) على المقطع الطويل الذي ينتهي به الفعل ، ويقع النبر في اسم الفاعل المبني ( تاركوا ) على الراء المكسورة في المقطع الثاني القصير ، ويوقع في ( تاركون ) على المقطع الثالث . فالنبر اذن ، لا يقع على المقطع الطويل وحده ، ولكنه يقع كذلك على المقطع القصير .

كذلك فان الكلمات قد تتشابه في وقوع النبر على مقطع معين ، على الرغم من اختلافها في النظام الكمي . فالكلمات « باع - قيل - دون » تتكون من مقطع طويل ثم مقطع قصير ، اما الكلمات « ابي - نعم » فتتكون من مقطع قصير يلحقه مقطع طويل . ومع ذلك يقع النبر في كلا المجموعتين على المقطع الاول .

ولعل حجة الدكتور النوبهي الكبرى في وجود نظام النبر على المقاطع في القراءات القرآنية . وهو يشير في هذا الصدد الى المحاولات التي قام بها بعض علماء اللغة لاستنباط قواعد موحد لهذا النظام الايقاعي من خلال استماعهم للقراءات القرآنية المختلفة . ومن أهم المحاولات ، في هذا المجال ، دراسة الدكتور ابراهيم انيس في كتابه « الاصوات اللغوية » (١٠) . وكتاب « الهجاء العربية » لنفس المؤلف (١١) .

ويعتقد الدكتور النوبهي ان النظام الايقاعي النبري يبرز الايقاع الداخلي للكلمات بوصفها وحدات لغوية مستقلة ، كما يتجلى تنوعا في الانماط الايقاعية يفتقدها الايقاع العروضي الترتيب .

ولقد بدأ الشعر الجديد ، في رأي الناقد ، في ادخال تنوع النبر على اساسه الايقاعي الكمي دون ان يتجاوز هذه الخطوة الى ادخال تعديل ايقاعي يبرز في طبيعة التفعيلة وباستخدام نظام جزئي كامل .

وتقسم منهج الدكتور النوبهي في دراسة

بين وضوح وخفوت ، وحدة وعمق ، داخل الإطار الإيقاعي العام ، هو ما يعطى الكلمة الواحدة بحرورها المختلفة ، والجملة بكلياتها المتجمعة ، صفة صوتية عامة تسمى النغم أو Melody

ويختلف الناقد الى أن الإيقاع أو الدوام الزمني للمقاطع ليس ثابتاً ، بل يختلف باختلاف المعنى فالقيمة الموسيقية للمقطع الطويل في الفعل «راح» عندما يوضع في جملة تقريرية تختلف عن نفس القيمة اذا ما وضع الفعل في جملة انفعالية . فتنتطق « راح » بمعنى مات ، بصورة يستغرق فيها المقطع زمناً أطول في نطقه .

ويخلص الناقد الى أن امكانات لتبين اختلاف القيمة الموسيقية للمقاطع الطويلة ، المقتلة والمفتوحة ، وتنوع الدوام الزمني للمقطع الطويل المفتوح ، الى جانب امكان اختلاف القيمة الصوتية للحروف من حيث درجتها وشدها ، يصرفنا عن التصرف على قيم موسيقية مهمة في الشعر العربي . « ١٣ »

ويرجع الدكتور النويهي الى امثلة عدة من الشعر الجاهل والاسلامي ، ثبتت من خلال الانفاضة في تحليلها - صحة ما ذهب اليه . وهو يستشهد في احد هذه الامثلة بميتية ابي ذؤيب ، وهو شاعر مخضرم من الشعراء المقلين . واسمه خويلد بن خاله ، نظم قصيدته في رثاء ابناءه الخمسة الذين اصيبوا جميعا بالطاعون وماتوا في وقت واحد تقريباً . يقول الشاعر في قصيدته « ١٤ »

**فالت أمية : ما لجسمك شلحياً**

**منذ ابتدلت ، ومثل هالك ينفسح**  
**أم ما لجبنك لا يلائم مضجعي**  
**الا اقضى عليك ذلك المنفسح**  
**فاجبتها : لما لجسمي انه**

**أودى بني من بلاد فودعوا**  
ويتخذ الناقد من البيت الأخير مثالا على تنوع الوسائل الإيقاعية التي استخدمها الشاعر ، فالشطر الأول يحتوي على عدد من المدات التي تختلف في دوامها الزمني في الكلمات ( فاجبتها - أما - لجسمي - انه ) .

ويرقر الناقد أن المدات السابقة يزداد طولها تدريجياً بما يسمح للشاعر بالتصريح عن عاطفته المكبوتة في موجات ثلاث متعاقبة ، تأخذ الأول والثانية الطول الطبيعي لمدة الالف ، ويستغرق مدة الياء ضعف المدة الأولى ، في حين تطول مدة الواو لتفوق المدات السابقة جميعاً .

وينتهي الناقد الى أن الصوت يبدأ في المبددة الأولى من القرار ، ويأخذ في الاتحاد مع توالي المدات حين تزداد قوة الانفعال ويبلغ مداه مع المدة الأخيرة .

وكما هو معروف فإن الكلمة تنقسم الى مقاطع قصيرة ومقاطع طويلة . وقد سوى علماء العروض بين نوعي المقطع الطويل ، المقفل والمفتوح ، وسماها باسم واحد هو « السبب الخفيف » - لانهما يتساويان في كنههما من التفتيلة العروضية .

وهناك في حقيقة الأمر اختلاف موسيقي جسيم بين هذين النوعين ، لا يظهر في الإيقاع العام للبحر ولكنه يظهر في الإيقاع الداخلي لوحدات الكلمات ، كما يظهر في النغم ، فالمقطع الثاني المنتهي بحركة ممدودة يسمح للمناطق بترجييع النغم وتطويره الأمر للفتى لا يسمح به النوع الأول المنتهي بحرف ساكن ، في حين يسمح هذا النوع الأخير بتأخير الجرس الصوتي للحرف الساكن . والشاعر يكثر من أحدهما دون الآخر ، أو يراوح بينهما ، حسبما ينسجم مع المعنى ، ودرجة العاطفة . ومن ثم فإن اختلاف المقاطع في النبر والنغم ينمكس على الإيقاع الخاص لكل جملة شعرية . ولقد أدت دراسة الخصائص الصوتية للحروف الى التفات علماء اللغة العرب القدماء ، ومن بينهم ابن جني في كتابه « المحاضر » الى الصلة بين جرس الحروف وانتظامها في اللفظ ، والمساواة التي يؤديها اللفظ ، وقسوا اللغة الى حروف ساكنة أو صامتة ، وحروف صائفة ، أو حروف اللين ، وهي الحركات التي تلتحق الحروف ، والتفتوا الى أن الهمزة أثقل الحركات ، وأن الفتحة أخفها وإن الكسرة بين بين .

كما أدت دراسة مبادئ علم الموسيقى الى التعرف على قيم موسيقية جديدة في الشعر ، فالى جانب القيمة المعروفة بالكم ، وتقابل في الموسيقى الدوام الزمني أو الإيقاع Rhythm أمكن التعرف على قيمتين موسيقيتين هما « الشدة » و « الدرجة » .

وتحدد « الشدة » اختلاف الأصوات في تصنيفها من الضوح والخفوت ، وتعتمد هذه القيمة الصوتية على حجم الذبذبة ، أي مدى اتساعها أو ضيقها ، فكلما ضاقت ازداد الصوت شدة . أي وضوحاً ، وكلما اتسعت قلت شدته وضار خافتاً . وتؤدي الحروف هذا النوع المكبوت في انقسامها الى حروف انجارية شديدة ، وغير انجارية أو رخوة ، ومائية أو متوسطة .

أما « الدرجة » فيحدد اختلاف الأصوات في تصنيفها من المدة والعمق ، فالحدة تتطلب عدداً أكبر من الذبذبات في الثانية ، في حين يستغرق العمق عدداً أقل . ويظهر هذا الاختلاف كذلك بين الحروف المجهورة والمهموسة .

واجتماع هاتين القيمتين الموسيقيتين وتنوعهما



العربية بأصولها الحسية الأولى ، ومحاكاتها لاصوات الطبيعة ، ومقاولة الالفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث ، وذلك قبل أن تتحول الكلمات الى رموز عقلية . ١٦٥٠

على أن الحرف لا يتكسب صلاحية الاوتوماتوبية في الشعر من مجرد وجوده في كلمة منفردة ، بل في وضع الشاعر له في موضعه المعين من إيقاع جملة وتقسيمها ، أو من ترديد الشاعر له في كلمات متعاقبة ، بحيث يؤدي المعنى أفضل أداء . ويرجع للمادة الى نماذج كثيرة يستخرجها كذلك من كتاب « المضليات » ، يستخدم فيها الشاعر الالفاظ استخدما معينا ينقل الحكاية الصوتية . ولقد استطاع زهير بن أبي سلمى أن يعطي مثلا جيدا لاستخدام هذه الوسيلة الفنية في قصيدته التي يصف فيها ناقته بقوله : (١٧) .

وخلفها سابق يحدو اذا خسيت  
منه اللعاق تد الصلبل والمنفا  
ويرى الناقد أن الكلمات الثلاث الأخيرة « تد - الصلبل - والمنفا » تحاكي بضماها الخمس ، عمل الميم والبدال والصاد والميم والنون ، وما يقتضيه نطقها من تكرير لشفتين ومطهما الى الأمام في حركات متعاقبة ، تحاكي مد الناقه للقياس ظهرها وعفتها الى الأمام في محاولتها التنبه من السائق الذي ينتهيها .

كما يمثل الجهد الزائد الذي تبذله الناقه ، في حركتها الموصوفة ، حروف التصاد والميم والبدال المقشدة والصاد والباء والقاف ، وكلها أما حروف انفجارية أو حروف تحتاج الى جهد خاص للنطق بها . ١٨٥٠

كذلك يستطيع الشاعر أن ينقل عن طريق الحرف المتعدد حكاية صوتية للمعنى ، ففي بيت المتنبي الذي يقول فيه :

ومن عرف الأيام عرفني بهما  
وبالناس روى وصفه غير واهم  
يكسر الشاعر الراء ثلاث مرات في أوائل الكلمات روى - وصفه - واهم - كما يرددنا مرة رابعة في آخر الكلمة الثالثة من نفس الشطر ، ويرى الناقد أن تكرار الراء على هذا النحو يرتبط بالمعاطفة العنيفة التي يحلها البيت وهي الحقد والانقام والقسوة والتشنج . وكذلك يمثل النطق بحرف الراء ، حيث يتكرر قمع طرف اللسان لحالة الحنك فوق الأسنان الأمامية العليا ، وخزات الرمح المتكررة في الجسد الأدمي الذي تجسدت فيه كراهية الشاعر للبشر ١٩٥٠

وجدير بالذكر أن الناقد لم يشر الى وظيفة الراء في الشعر الاول من البيت ، حيث يكررها الشاعر مرتين ، كما أنه سبق أن أشار في تحليله لبيت

وكذلك فإن شدة الصوت ، أي نصيبه من الضوضاء ، تختلف كذلك لاختلاف القيمة الصوتية للمدات الثلاث ، فالآلف الى المدات العربية شدة وأسهلها نطقا ، واكبرها اتساعا في الذنبه . والياء أخف من مدة الآلف وأقل خفيا من مدة الواو التي هي أكثر المدات العربية شدة وأصعبها في النطق .

وكذلك فإن الهزات الأربع التي توجد في البيت تمثل بشدتها الصوتية المرددة في دلصات متعاقبة عن انفجار الشاعر بجورته التي اختزلها في البيتين السابقين مهدا لهذه الثورة .

وتتكون كلمة « اودي » من صيحتين متتاليتين ، فال جانب افتتاحها بالهمزة ، أشد الاصوات العربية كما سبق ذكره . فالن الصيحة الأولى تنتهي بتأوه الواو الساكنة كالطعنة ، وتبدا الصيحة الثانية بالمدال ، وهي من حروف الانفجار وتنتهي بإطلاق الصوت في الآلف الممدودة ، التي تطلق الانفجار وتردده ، وتنقل بترتيب حروفها على هذا النحو معنى الهلاك التام .

وتأتي كلمة « بني » بعد المدات الثلاث وصيحات الآلف في « اودي » فيؤكد قيمة العفة وعلى الرغم من أن الياء صوت متوسط بين الرخاوة والقوة فانه اذا ما شدد يسمح بالترتيد على الياء الساكنة فيؤكد كما .

وبعبر الشاير في كلمة « البلاد » عن إطلاق هجر اولاده للأرض وما عليها . فالمدة في هذه الكلمة تقع في ختام تقسيم الشطر الثاني الواسطي مما يسمح بطالة المدة التي تنقل تنوع المعاطفة وعرضة صوت الأب المبحوح .

وأما الفعل « ودعوا » فانه ينقل بجرس حروفه احساس الرجل بالترك الحاسم النهائي ، فالواو البائدة تفيد التأوه . ولقد لاحظ الناقد أن هذا الحرف يدخل في الصيغ المتعددة التي تروىها المعاجم لصيحات العرب في الشكاية والتوجع ، ثم على الواو الدال انخفضت الشدة ، والميم المروعة المنخفضة ، ثم مدة الواو الضيقة التي تطيل الصيحة المتعانة وتردد جرسها . ٢٥٥٠

والى جانب هذه القيم الموسيقية يرى الناقد أن هناك وحدة بين الجرس والمعاطفة أو الفكرة ، بمعنى حكاية الصوت للانفعال ، وهو ما يسميه النقاد في الشعر القسري Onomatopoeia . وقد نفت ابن جني الى حكاية اللفظ للصوت الطبيعي وذكر ما توصل اليه في هذا الشأن في كتابه « التصانيع باب » في أساس الالفاظ أشباه المعاني ، كما سبق الإشارة اليه .

ويرجع الدكتور النويهي صحة ما ذهب اليه العالم اللغوي القديم ، على أساس ارتباط اللفظ

خطا خطوات موفقة نحو الفهم الصحيح لتراثنا ، ونحو استشراف آفاق جديدة لتطور لشعر العربي كما اسهم في تطوير القوالب الجامدة التي دارت فيه اطارها مناصح النقد خلال الحقبة المبكرة نسبيا التي قدم فيها اسهاماته القيمة .

لقد كان الدكتور النويهي ، رحمه الله ، ناقدا ومعلما جليلا ، استطاع ان يؤثر في أجيال عتيدة بشافته الرفيعة وعلمه الغزير ، وعقلانية فكره ، ونظافته التقلدية الواعية .

ابن نويهي الى ان الصيغة الاولى في كلمة « اودي » تنهض بالواو الساكنة التي تسميه الطعنة ، مما يجعل هذه النتائج تبدو تقديرية ولا تعتمد على قواعد ثابتة .

واذا كان النائد الراحل قد اهتم ببيان دقائق التنويع الموسيقي في البيت الشعري ، كما اشار الى نظام توزيع الذبح على المقاطع ، دون ان يستغلص نظاما مطروحا للايقاع النبري ، لانه قد

### ● أعمال الدكتور محمد النويهي

١٩٤٩  
١٩٥١  
١٩٥٣  
١٩٥٧  
١٩٥٨  
١٩٥٩  
١٩٦٤

١٩٦٧ - ١٩٦٦

بدون تاريخ

( جمع ومراجعة )

### ● كتب :

- ثقافة النقاد الأدبي
- شخصية إشار
- نفسية أبي نواس
- الاتجاهات الشعرية في السودان
- طبيعة الفن ومستولية الفنان « محاضرات »
- عنصر الصدق في الأدب « محاضرات »
- قضية الشعر الجديد « محاضرات »
- وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي « محاضرات »
- الشعر الجاهل - منهج في دراسته وتقويمه في جزئين .
- بين التقليد والتجديد ( بحث في مشاكل التقدم )

### ● ترجمة :

- المستشرقون البريطانيون للدكتور أ. ج. أوبري ١٩٤٦
- مقالات :
- نشر سلسلة من المقالات في مجلدات

« الآداب » البيروتية ابتداء من عام ١٩٦٥ وخلال الاعوام التالية تناولت دراسات اسلامية ودراسات في تاريخ الأدب وفي علم الاجتماع عند ابن خلدون .

### ● مؤلفات

- (١٢) الشعر الجاهل - منهج في دراسته وتقويمه - الجزء الأول .
- (١٣) الشعر الجاهل - منهج في دراسته وتقويمه - الجزء الثاني .
- (١٤) القصيدة ١٩٦٦ من كتابها « المصطلحات » والقصيدة الأولى من ديوان الديالين طبعه دار الفاروقية ١٩٦٥ .
- (١٥) الشعر الجاهل - الجزء الثاني من ١٩٧٤ - ١٩٨٥ .
- (١٦) الشعر الجاهل - الجزء الأول من ٦٩ - ٧٨
- (١٧) القصيدة من ديوان زهير ابن أبي سفيان وسلمة ابن الخليل اجد البين دار الفاروق .
- (١٨) الشعر الجاهل - الجزء الأول من ٥٠
- (١٩) المرجع السابق من ٦٦ .

- (٢١) عنصر الصدق في الأدب ، ص ٢٤ - ٥٠ وخطبة الأدب بين بين الانزيم الأولى والانفصام الجمال ، ص ٢٤
- (٢٢) طبيعة الفن ومستولية الفنان طبعه ٧٩ - ٨٥
- (٢٣) ثلاثة النائد الأدبي من ص ١٣ - ٧٩
- (٢٤) المرجع السابق من ص ٢٨١ - ٣٩٧
- (٢٥) شخصية إشار
- (٢٦) ثقافة النائد الأدبي من ص ١٢٨ - ١٥١
- (٢٧) المصدر السابق من ص ١٢٨ - ٢٨١
- (٢٨) نفسية أبي نواس
- (٢٩) قضية الشعر الجديد
- (٣٠) سموت الطبيعة الثالثة في القاهرة عام ١٩٦١
- (٣١) بدون تاريخ

● الظروف الملحق

محمود البدوي . القاهرة . دار غريب للطباعة  
ص ١١٨

● عصر الصبي

نجيب محفوظ . القاهرة . دار صبر للطباعة  
ص ١٧٨

● فلوب صليحة

أليس منصور . القاهرة . طابع الأحرار التجارية .  
ص ١٨٩

● القلي الرقيب

اجانا كريستي . ترجمة : عبد العزيز أمين . القاهرة .  
مطبعة القاهرة الجديدة  
ص ١٧٤

● مفارقات حياطة قطع كالسيوم

إيفانجيليس اليروف . ترجمة تيمس طية . مراجعة  
لويس عوض . القاهرة . الهيئة المصرية للكتاب .  
ص ٢١٧

● منتهى الصبي

احسان عبد القدوس . القاهرة . دار صبر للطباعة  
ص ٢٢٢

● وقائع عام الليل كما يرويها الشيخ نصر الدين جحا  
عبد الفتاح الجبل . القاهرة . دار الفكر للمصادر  
ص ١٢٠

● المسرحيات

● قطع وظيفان ( مسرحية فكاهية )

عل احمد باكثير . القاهرة . دار صبر للطباعة  
ص ١٢٤

● ليلة السخيلة

تأليف نسي ويليامز . ترجمة فاروق عبد القادر .  
القاهرة . دار الفكر للمصادر .  
ص ١٤٠

● الوزير شال التلاجة وصبريات اخرى

سعد الدين وصيه . القاهرة . الهيئة المصرية العامة  
للكتاب .  
ص ٥٠٥

● ألبينوع ( مسرحية في ثلاثة فصول )

يوجين أوپيل . القاهرة . دار صبر للطباعة  
ص ١٤٢

● قلي غل سال

نصار عبد الله . القاهرة . العربي للنشر  
ص ٧٨

● مختارات الشعر الجاهل

عبد النبال الصديقي . القاهرة . مكتبة القاهرة  
ص ٤٠٠

● اسرار ال ابد

منى السيد . القاهرة . هيئة الكتاب  
ص ١٠٨

● للصلوات ( ديوان العرب ١ )

الفضل بن محمد بن يعلى . القاهرة . دار المعارف  
ص ٥٢٥

● التزعة بين شرائع الذهب

نشات المصري . القاهرة . الهيئة المصرية للكتاب  
ص ٨١

● احلام رجال قمار العمر

محمد البساطي . القاهرة . دار الفكر للمصادر  
ص ٩٠

● بيشة عن الارض

احسان عبد القدوس . القاهرة . الهيئة المصرية العامة  
للكتاب .  
ص ١٧١

● الصبي في قرني الشوك ( كتاب اليوم )

محمد كمال محمد . القاهرة . أخبار اليوم .  
ص ١٢١

● مكاتبات الألب

يحيى الطاهر عبد الله . القاهرة . دار الفكر للمصادر  
ص ١٦٠

● دعوى إحقاق

أحمد فريد محمود . القاهرة . دار غريب للطباعة .  
ص ٢٠٧

● زلال المسكر

اسماعيل ول الدين . القاهرة . دار غريب للطباعة .  
ص ١٢٧

● شجرة اليأس

طه حسين . القاهرة . دار المعارف  
ص ١٨٨

● استوارع الفليلة

عبد الرحمن الزرقاوى . القاهرة . الهيئة المصرية العامة  
للكتاب .  
ص ٥٢٢

● صوة في الجفر

محمود البديعى . القاهرة . دار غريب للطباعة .  
ص ١١٥

طبعت بمطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٩٨٠/٦١٠٠





# ٢٥ عامًا



الهيئة المصرية العامة للكتاب

عشرة جنيهات